ИСКУССТВО КИНО

10
1963

ТАК РОЖДАЛСЯ УДИВИТЕЛЬНЫЙ ФИЛЬМ



„ЭТО СЛУЧИЛОСЬ В МИЛИЦИИ"



„САМЫЙ МЕДЛЕННЫЙ ПОЕЗД"

СЦЕНАРИСТ
ВСТУПИЛСЯ ЗА СЦЕНАРИЙ

Татьяна ТЭСС:
О ЛЮБИМЫХ ГЕРОЯХ



Юрий ГЕРМАН,
Иосиф ХЕЙФИЦ:
ВЕЧНЫЙ ОГОНЬ

С ЭКРАНА — В ЖИЗНЬ



С. СВЕТЛИЧНАЯ

В. ИВАШОВ

СРЕДИ АКТЕРОВ

Евг. ГАБРИЛОВИЧ:
О ТОМ, ЧТО ПРОШЛО



ГЕРОИ НЕ УМИРАЮТ

Поистине бесценные кадры кинолетописи нашей страны хранятся в Государственном архиве кинофотофонодокументов в Красногорске.

Просмотрев не одну сотню метров кинопленки, сценарист Ю. Каравкин и режиссер С. Бубрик отыскали старые хроникальные кадры о славных сынах советского народа — крупнейших деятелях Коммунистической партии и Советского государства, выдающихся полководцах. Эти кадры составили основу фильма «Герои не умирают», который нельзя смотреть без глубокого волнения. На экране оживают события далеких лет и люди, навсегда вошедшие в историю нашей страны.

Кадры из фильма: И. Э. Якир; внизу — М. Н. Тухачевский.



Содержание



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 33-й

Центральному Комитету партии советские кинематографисты отвечают творческим трудом

Аждар ИБРАГИМОВ:

Июньский Пленум Центрального Комитета нашей партии по вопросам идеологической работы застал меня за подготовкой фильма «26 комиссаров» по сценарию Исы Гусейнова и Марка Максимова. То, что говорилось и было решено на Пленуме, заставило меня, как и других советских художников, задуматься над своей работой, еще раз проверить, то ли я делаю, что нужно народу.

Тема моей картины—столкновение двух сил империализма и коммунизма.

Без малого полвека отделяют нас от трагической эпопеи предательского убийства 26 бакинских комиссаров. Но сущность колониальной политики империализма осталась той же, изменились лишь формы. Поэтому моя тема представляется мне глубоко современной и актуальной, даже злободневной, несмотря на то, что решается она на историческом, а не на современном материале.

То, что делали в 1918 году английские колонизаторы у нас на Кавказе и в Средней Азии, прибирая к рукам черное золото — нефть и белое золото — хлопок, американские империалисты делают теперь в Южном Вьетнаме, в Южной Корее, в некоторых арабских странах. Это делается под видом помощи народам и своим «близким друзьям», которых они стараются вытеснить, как вытеснили французов из Южного Вьетнама.

Это продолжение все той же политики, проводившейся английскими колонизаторами на Кавказе в 1918 году, когда они, якобы спасая наш народ от турок и превратив в марионетку буржуазно-националистическое правительство, стали выкачивать золото, грабить страну, обрекая народ на голод.

И еще одна очень важная и актуальная тема будет звучать в нашем фильме — тема братства народов, интернационализма. В числе 26 бакинских комиссаров были люди разных национальностей: армянин

Шаумян, азербайджанец Азизбеков, грузин Джапаридзе, русский Фиолетов, еврей Зевин, латыш Берг. Людей разных национальностей, разной веры сплотило и навсегда объединило в жизни и в борьбе великое братство социализма.

В своем фильме мы хотим не только рассказать о трагической странице истории, но и постараться раскрыть прекрасную человеческую сущность, духовную красоту руководителей большевиков Закавказья, отдавших жизнь за народ, за его грядущее счастье. В работе над фильмом нас воодушевляет желание напомнить нашей молодежи о тех лучших представителях старших поколений, кто без колебаний отдал свою жизнь за светлые идеалы коммунизма, уже нашедшие воплощение в нашей стране и полное осуществление которых—дело молодых поколений.

Работа предстоит очень трудная, но и очень благодарная. Она будет нашим ответом на требования партии, предъявляемые советскому ходожнику.

Юлий ДУНСКИЙ, Валерий ФРИД.

Шесть лет тому назад мы начали свою работу в кино сценарием о людях шахтерского городка на Крайнем Севере.

В этом же городке у Полярного круга происходят события, о которых мы рассказываем в своем последнем, недавно законченном сценарии «Жили-были старик со старухой».

Думаем, что мы еще не раз вернемся к этому, как принято говорить, материалу. Холодным словом «материал» не хочется называть места, в которых мы долго жили, людей, с которыми вместе работали и которых любим. О них есть что рассказать — и мы готовы рассказывать еще и еще, в меру своих сил и умения.

Но это в будущем. Ближайшие планы у нас совсем другие: мы начали писать для студии «Ленфильм» сценарий о цирке. Героем его будет дрессировщик — умный, мужественный и мягкий человек. Мы надеемся, что «звериный» антураж не помешает нам повести разговор о человеческой солидарности, о дружбе, о преданности своему делу и о нелегком умении с честью нести бремя славы.

Как и всякий мастеровой человек, сценарист старается иметь про запас заготовку, болванку для следующей работы. Есть такие заготовки и у нас. Например, история о лесном пожаре — вернее, о людях, которые с ним боролись. Нам этот сюжет нравится, и после сценария о цирке мы будем работать скорее всего над ним.

Во всех своих сценариях мы стремимся показать образ нашего современника — человека, который больше дает обществу, чем требует от него.

Армин ЛЕИНЬШ, Ульдис БРАУН:

Хотя мы по своему возрасту и практическому опыту не относимся к числу кинематографистов с большим стажем и солидной творческой биографией, у нас накопилось уже немало мыслей, которыми хочется поделиться со своими коллегами и кинозрителями. А сейчас это сделать просто необходимо. Июньский Пленум ЦК КПСС поставил перед каждым работником идеологического фронта большие, ответственные задачи. Все предельно просто, мудро, четко, вдохновляюще: создавать произведения о нашем современнике, о советской действительности. Поистине, что может быть почетнее и привлекательнее для мастеров культуры, чем воспевать жизнь, которая тебя окружает, землю, которая тебя взрастила, партию, которая ведет от победы к победе, людей, с которыми ты плечом к плечу строишь светлое здание коммунизма!

Так как созданные ранее картины—«Начало», «Стройка», «Лето»—были сделаны нами вместе, сейчас мы тоже вдвоем приступили к новой работе и уже строим планы будущего фильма. Мы стремимся в своих работах документально точно показать жизнь своей страны, наших соотечественников и на этом подлинно жизненном материале подняться до больших идейно-художественных обобщений.

Часто говорят, что трудно бывает найти настоящего героя произведения. Позволим себе не согласиться с этим положением. Герои все время рядом с нами. Вот снимали мы картину о Плявиньской ГЭС («Начало»), Даугавпилском химзаводе («Стройка»), — и в том и в другом случае нас окружали сотни замечательных людей, мастеров своего дела. Главная задача, и, пожалуй, самая трудная для сценариста, режиссера, оператора, нам думается, заключается в том, чтобы найти наиболее выразительные художественные средства, способствующие ярче, доходчивее донести образ героя до зрителя.

В докладе Л. Ф. Ильичева «Очередные задачи идеологической работы партии» говорится: «Советский народ ждет от киноискусства фильмов большого общественного звучания, раскрывающих духовные богатства строителей коммунизма». Эти слова в равной мере относятся как к художественной, так и к документальной кинематографии. Вот ведь «Русское чудо» —фильм документальный, и в то же время это подлинная художественная киноэпопея о времени, о людях, о великой силе ленинских идей.

Еще и еще раз, изучая решения Пленума ЦК КПСС, вдумчиво читая его материалы, понимаешь: каждый из нас должен сейчас на заботу партии и правительства о процветании нашего искусства ответить конкретными практическими делами, новыми значительными произведениями о современности.

Если в первой совместной документальной работе мы попытались показать неприкрашенную поэзию труда, во второй картине «Стройка» мы стремились обычные, на первый взгляд репортажные съемки поднять до уровня большого разговора о труде, о мире во всем мире — все равно эти фильмы были в основе своей кинорепортажами о двух стройках.

Фильм «Рабочий», который мы вскоре будем ставить на Рижской студии, задуман как обобщение наших наблюдений, наших мыслей, о людях труда — его величестве рабочем классе.

Нам хотелось бы красной чертой провести в картине мысль, высказанную с высокой трибуны Пленума о том, что труд не только создатель всех благ, но и решающее средство совершенствования человека.

В картине не будет точного адреса съемок, она будет сниматься в разных местах Латвии. Постараемся сделать так, чтобы на экране проходили не только эпизоды трудовой жизни, но и состоялось знакомство с добрыми людьми. Мы хотим показать внутреннее поэтическое мышление советского рабочего, его мироощущение.

Еще одна заветная мечта: создать в дальнейшем художественный фильм. Опыт документалистов может нам в огромной степени помочь при его создании. Хотим, чтобы это была художественная картина, в которой широко были бы использованы богатства самого кинематографического кинематографа — документального кино.

Федор ХИТРУК:

Множество разных замыслов бродит сейчас в голове. Какому из них отдать предпочтение быть реализованным первым—трудно, право, решить.

Хочется сделать фильм, продолжающий линию, начатую в «Истории одного преступления», — об уважении к человеческой личности, о человеческом достоинстве. Я задумал фильм, который, видимо, будет называться «Любой ценой». Л. Ф. Ильичев в своем докладе на июньском Пленуме ЦК КПСС говорил: «Остались еще такие «степки», которые пытаются прикрыть свое неуменье, нерадивость шумихой, парадностью, обилием легковесных обязательств». В своем будущем фильме я хочу вывести такого руководителя, который «горит на работе», не щадя ни своих сил, ни, главное, сил своих подчиненных, «честного», безалаберного головотяпа.

Это будет фильм о правильной расстановке производительных сил, призывающий к умному руководству без треска, без шума, без ложно понятого энтузиазма.

Но у нас есть и еще совсем маленький зритель. И о нем нельзя забывать. Он тоже ждет новых фильмов. А поскольку он самый нетерпеливый, мы с художниками С. Алимовым, Л. Носаревым, Я. Вольской и М. Мотрук приступили к созданию фильма-сказки «Торопышка» — о дружбе медвежонка и зайчишки.

Нам хочется отойти от классического метода показа таких тем. Мы стремимся найти совершенно новый прием детской мультипликационной сказки — с помощью рисунков, выполненных в манере художника Е. Чарушина, вести рассказ без промежуточных фаз, фиксируя внимание маленького зрителя сразу на главной фазе рисунка. Тем самым мы даем ему возможность довообразить больше, чем показываем. Это трудно, но нам кажется необходимым заставить ребенка а к т и в н о воспринимать фильм.

Июньский Пленум вдохновил меня и на решение другой, весьма важной сейчас задачи. Мультипликации, как никакому другому виду киноискусства, доступен рассказ о разных науках: естествознании и математике, физике и географии. Самые отвлеченные понятия могут быть доступно и занимательно, с помощью огромного арсенала мультипликационных художественных средств воплощены на экране, могут донести научную мысль через художественно-конкретный образ. И это я хочу в ближайшее время доказать.

Борис КИМЯГАРОВ:

Мне было восемь лет, когда встретились и подружились герои моего будущего фильма «Мирное время». Наверное, я видел их, когда рано утром бежал в школу в свой первый класс. Но я не знал их. Не был с ними в их радостные дни и в их трудный час. Позже мне рассказывали о них старшие. Ими гордились. Их ставили в пример на комсомольских собраниях. И все время, пока я учился во ВГИКе и когда стал снимать свои картины, я думал о том, как рассказать о них тем, кто сегодня вступает в жизнь и решает для себя самый важный вопрос: кем быть?

«Мы никогда не отказывались, что бы нам ни поручали. Мы выполняли все, как бы нам тяжело это ни доставалось. Там, в районах, было мало коммунистов, и мы, комсомольцы, становились всем: Советской властью и военным гарнизоном, судьями и учителями, чекистами и врачами, строителями и агрономами. Мы были всем, потому что у каждого из нас за душой, кроме светлой веры в партию большевиков и ненависти к ее врагам, ничего не было... Классовая борьба была для нас не отвлеченным хрестоматийным понятием, а каждодневным насущным хлебом. Так мы становились коммунистами...»

Так говорит героиня будущего фильма Маша Грачева.

Это святая правда. Они никогда ни от чего не отказывались, что бы им ни поручал комсомол, партия!

Сейчас я стараюсь еще глубже узнать моих героев. Мне хочется докопаться до сокровенных тайников их души.

Мои большие друзья, таджикские комсомольцы тех лет, авторы сценария «Мирное время» Н. Рожков и В. Хабур передали мне свои дневники.

Записная книжка. Еле различим карандаш...

«Идем медленно. Байсунское ущелье прошли с боем. Сколько тюльпанов на сопках. Такой яркой весны не бывает у нас в России. Басмачи кружат рядом, ждут — не отстанет ли кто».

Это 1925 год. Первые комсомольцы едут на работу в Таджикскую республику.

«...Кишлак Душанбе. Здесь нам жить. Обком комсомола поместился в маленькой кибитке. Мы привезли вывеску, но повесить ее не можем. Вывеска больше домика, да и стена не выдержит. Поставили около двери. Вечером узнали, что все наркоматы новой республики сделали то же самое».

«...Сегодня 7 ноября, вышел первый номер газеты «Коммунист Таджикистана». Скромный тираж разошелся мгновенно. Газету покупали даже таджики, не умеющие читать по-русски. Кишлак стал столичным городом со своей газетой».

...Как и все мальчишки, мы бегали смотреть ковбойские фильмы. Как это было давно! Треск аппарата, мерцание экрана, за несущимися по белому полотну силуэтами всадников тщетно пытается угнаться усталая пианистка. Благородный герой ковбойской картины освобождает похищенную девушку и с неизменной удачливостью избегает погони. На всем скаку он вскидывает винчестер, и его пуля поражает виновного. У злодея тоже винчестер, но то ли он его не так быстро вскидывал, то ли не так метко стрелял,— винчестер в ковбойских фильмах верно служил только честному и благородному герою.

И однажды в груде английского оружия я увидел американский винчестер...

Гарм. Налет басмачей. Город защищало семьдесят человек. У них было двадцать охотничьих ружей и две винтовки. Одно ружье на пятерых. Из этих пяти трое—комсомольцы. В одной пятерке главным был молодой учитель Шо Шамбе. Он никогда не стрелял. Он не любил стрелять. Шо любил книги, уважал мудрость и мечтал о счастье своего народа. Он радовался, когда узнавал о том, как произошла жизнь на земле, и как сражались люди за правду, и как пришли к его народу Ленин и революция. Шамбе был добрый человек, он не умел радоваться в одиночку и отдавал каждому, кого знал, частицу своей радости. В день, когда защитников Гарма стало меньше, чем ружей, в последний день, когда он научился метко стрелять, басмачи убили его.

Красноармейцы разгромили наемников. Бандиты сложили оружие. И тогда-то мы и увидели винчестер, совсем новенький винчестер.

Точно такой, как и тот, что в руках американского ковбоя поражал порок и защищал добродетель на целлулоидной ленте. В жизни он был сделан для того, чтобы принести на мирную советскую землю смерть таджикскому учителю, комсомольцу Шо Шамбе, который впитывал в себя мудрость человечества, чтобы передать ее своему народу.

Мы стараемся не только тщательно, в деталях восстановить историю тех пламенных лет, но прежде всего передать пафос революции.

О чем наш сценарий? О комсомольцах конца двадцатых и начала тридцатых годов. Об их беззаветной преданности Коммунистической партии, об их безграничной вере в Коммунистическую партию.

Я хочу назвать их имена: москвичка Маша Грачева, наборщик ленинградской типографии имени Володарского Виктор, саратовский паренек Жорка Бахметьев. Жорке посвящены эти строки:

«Дангара. Первая в республике весенняя посевная. Трактористы больны поголовно. Положила малярия. Каждый день простоя тракторов—это сотни пудов потерянного хлеба. Саратовский комсомолец, директор совхоза, исхудавший буквально до невозможности (гимнастерка на нем висит, как на вешалке), издал по совхозу приказ: «Температуру тела 38 градусов считать нормальной». Трактористы вышли на работу. И тут же приписка: «Гвозди бы делать из этих людей, в мире бы не было крепче гвоздей».

Галия Акчурина — трудной, ломаной судьбы человек; «чужой» Ленька; его «хозяин» Камиль; Гулям, прозванный «Наш Данко», первый комсомольский поэт города; сын ходженского сапожника Алим; комсомольский вожак Шамбе — все они пришли в сценарий из тех лет, чтобы поговорить с сегодняшними комсомольцами о смысле жизни, о любви, о долге. Особое значение имеет для нас образ Кузьмы Степановича—партийного руководителя, учителя молодежи.

Жанр сценария мы определили для себя как оптимистическую трагедию.

...Душанбе. Как прекрасен ты, город комсомольской юности моей республики. Улица Ленина. Выросли, заглядывают в окна третьих этажей тополя, посаженные в 1928 году на комсомольском субботнике. В тот год группа комсомольцев принесла в свой обком составленный ими план будущей столицы Таджикистана. На плане было все, о чем могли они тогда мечтать. Город раскинул свои улицы и скверы на многие километры. Комсомольцы выбрали место для университета, стадиона, театра, для корпусов текстильного комбината...

Прошло всего тридцать лет. Все сбылось, о чем мечтали комсомольцы, и не просто сбылось — действительность обогнала мальчишескую мечту. Да и как же иначе могло быть, если тогдашние комсомольцы давно стали коммунистами и взяли себе за правило всегда идти впереди мечты?

Вениамин ДОРМАН:

Наши люди идут по широкой дороге жизни. Но ведь есть и такие, которые выбирают кривые тропинки. Они живут около общества, а не в обществе, они обкрадывают людей и в конце концов себя. Такие, уходящие в прошлое типы — «герои» комедии «Легкая жизнь» по сценарию Владлена Бахнова.

Наше оружие — смех; мы хотим обратить его против людей равнодушных, против тех, которые тратят свои силы не на созидание, а на то, чтобы урвать себе кусок пожирнее.

Теперь, когда жизнь дает нам прекрасные примеры подвигов советского человека, у любителей «легкой жизни» должна гореть почва под ногами. Мы хотим, чтобы наш фильм будил у зрителя чувство долга, патриотизма, честности, все то, что отличает подлинного строителя коммунизма.

Генрих ОГАНИСЯН:

Размышляя над материалами Пленума Центрального Комитета по идеологическим вопросам, вникая в смысл его решения, я понял, что художник должен говорить о больших проблемах, о коренных вопросах, волнующих наше общество. Говорить он должен теми средствами, которые наиболее близки ему, в той манере, в том стиле и жанре, которые присущи ему. Ведь о самых серьезных и глубоких вещах можно сказать в комедии, в веселой, умной радостной комедии. Комедия, даже если это злая сатира, остро высмеивающая пороки людей, всегда радостна, радостна тем, что она в конечном итоге через отрицание уродливого утверждает положительное. Возможность посмеяться и изобличить зло доставляет людям радость очищения.

В жанре кинокомедии, которому я отдаю все свои силы, я вижу огромные возможности. Выставить на осмеяние плохое и дать, не выходя из комедийных рамок, пример положительного идеала,— вот та вершина жанра, достичь которой является моей самой заветной мечтой.

Вместе с писателем Борисом Приваловым мы пишем сейчас комедийный сценарий. Тема его — отношение человека к личной и общественной собственности, к своему и чужому времени. Сатирически построенные примеры разного отношения к своим и чужим интересам дают, как мне кажется, материал для смешной комедии.

Я люблю смеяться, весело, во весь голос. И доставить людям возможность так же весело смеяться — в этом я вижу свою художническую задачу.

Мажит БЕГАЛИН:

Социальная революция не кончается свержением старого строя. Новое создается не сразу, иногда это долгий, мучительный процесс. Становление нового человека только началось после Великого Октября. Еще живо поколение, которое пришло в новую жизнь со старым бытом, старыми традициями.

В сценарии молодого казахского писателя Акима Ашимова, окончившего в прошлом году Высшие сценарные курсы, меня заинтересовали не атрибуты кочевого быта, а достоверность, реалистичность, внутренняя логика процесса борьбы героини со старыми, отжившими представлениями о жизни в собственном сознании.

Время действия нового фильма — наши дни. Героиня его Жаухаз живет в семье чабана. Это «участок» жизни, который был всегда традиционен для казахов. Но те события, что происходят в нашей картине, могли бы произойти и в другой республике, и в Москве, на Арбате. Жаухаз — не трафаретная, знакомая уже по многим фильмам, «угнетенная женщина Востока». Драматичность картины не во внешних эффектах и столкновениях. Ведь жизнь Жаухаз в чем-то привычна и обычна: кончила школу, вышла замуж за чабана. Правда, замуж вышла не по любви — просто родители считали, что ей пора замуж, вот и вышла. А после традиционного «похищения», которого в самом деле и не было (это для соседей, чтобы соблюсти обычай) — спокойная, размеренная жизнь за таким же спокойным, уверенным в себе мужем.

Я уже сказал, что основные персонажи фильма — чабаны. А самое страшное в жизни чабана, самое угнетающее — безмолвие. Даже если он говорит, если поет — это только подчеркивает то страшное безмолвие, в котором он вынужден проводить долгие дни, недели, месяцы. Ведь вокруг только овцы, овцы и овцы. Труд чабана рождает людей сильных, мужественных, волевых. Таковы старики— родители Турара, мужа Жаухаз. Таков бывший детдомовец—другой чабан Танабай, воспитанный на уважении к этому почетному, хотя и нелегкому труду. Такова и Жаухаз, переносящая как должное все тяготы кочевой, походной жизни.

Но вот Турар—муж Жаухаз—по сравнению с другими героями мелок, он, кроме сытой жизни, кроме «Волги» и других атрибутов благополучия, ни к чему не стремится.

Столкновение бытовых устаревших традиций с тем новым, что с каждым днем все решительнее вторгается в жизнь тружеников казахстанских степей, рождает новых людей, новые, сильные, интересные характеры, значительные, волнующие конфликты. Именно таким представляется мне конфликт Жаухаз, стремящейся к жизни активной, осознанной, с Тураром — бескрылым, самодовольным, ограниченным во многом человеком.

Молодой чабан Танабай — представитель нового, молодого поколения казахского народа, законный продолжатель революционных традиций своих старших товарищей.

Встречи руководителей партии и правительства с представителями творческой интеллигенции нашей страны, интересные и вдохновляющие выступления Н. С. Хрущева и Л. Ф. Ильичева на июньском Пленуме ЦК КПСС проникнуты отеческой заботой о дальнейшем развитии нашей культуры, бережным и принципиальным отношением Коммунистической партии к труду мастеров литературы и искусства. Эти важные события в жизни нашего народа побудили нас, прежде чем встать к кинокамере, еще раз свежими глазами перечитать сценарий и многое в нем доработать. Ведь на нас, художниках, лежит огромная ответственность — мы должны воспитывать своими произведениями нового человека — строителя коммунистического общества.

Почти весь фильм будем снимать на натуре (пески Муюн-кума, южноказахстанские степи). Сейчас вместе с оператором А. Ашраповым и художником Р. Сахи мы, закончив подготовительный период, приступаем к съемкам.

В. ОСЬМИНИН

Прекрасная правда

О фильме «Русское чудо»

Около пяти лет Аннели и Андре Торндайки были тесно связаны с Центральной студией документальных фильмов. Ведь это была их съемочная база в Советском Союзе. Многие из нас, работников студии, близко соприкасались с Торндайками в совместной работе.

В этой статье мне хочется рассказать о некоторых фактах истории создания фильма, о высказываниях выдающихся немецких режиссеров, связанных с формированием их идейно-творческих взглядов на фильм и методах подхода к решению необычайно сложной темы.

АВТОРЫ ФИЛЬМА

Быстротечна наша жизнь. В невероятно короткий исторический срок меняются судьбы стран, народов, меняются судьбы и взгляды людей.

Всего пятнадцать лет назад Аннели и Андре Торндайки были так далеки от мысли, что им когда-нибудь придется изучать и воссоздавать историю великого народа, с представителями которого они впервые познакомились в необычайно драматичной ситуации.

Первыми советскими людьми, с которыми встретилась молодая скромная учительница народной школы в Мекленбурге Аннели, были люди в солдатских шинелях. «Для меня это были люди другого, нового мира», — вспоминала она. Они поддержали начинания Аннели по организации большой школы-интерната, ставшей потом одной из образцовых школ страны.

Андре Торндайк, воспитанный в буржуазной семье старой Германии и порвавший с ней в юношеском возрасте, в эти годы носил форму вермахта. Он попал в плен в Чехословакии.

В Красногорском лагере военнопленных под Москвой он наблюдал гуманизм советских людей, их человечность и высокую культуру. Уже до этого, будучи знаком с идеями марксизма, в лагере он изучал труды Маркса, Энгельса, Ленина, ознакомился со статьями Эрнста Тельмана, Вильгельма Пика, Вальтера Ульбрихта.

В 1948 году Андре возвратился из плена в Германию и начал работать на студии ДЕФА. В 1950 году пересеклись жизненные пути двух людей, ранее не знавших о существовании друг друга. Андре, снимая документальный фильм о земле Мекленбургской, познакомился с Аннели. И вот уже более десяти лет они вместе как художники работают в кино. У них единые цели, взгляды, оба они члены Социалистической Единой партии Германии.

Созданные ими фильмы — «Это не должно повториться», «Отпуск на Зильте», «Операция «Тевтонский меч» — получили огромный международный резонанс. Эти фильмы были показаны во многих странах мира. А фильм «Это не должно повториться» увидели зрители более пятидесяти стран. Все эти фильмы напоминали об ужасах черных дней фашизма, разоблачали новых поджигателей войны — реваншистов и милитаристов Западной Германии.

Аннели и Андре Торндайки — частые гости Советского Союза. С советскими кинодокументалистами у них сложилась тесная дружба. Мы уже привыкли к тому, что после окончания каждого своего фильма наши друзья навещают студию, и мы становимся одними из

первых зрителей их фильмов. Активно участвуя в жизни первого рабоче-крестьянского государства на немецкой земле, знакомясь воочию с жизнью Советской страны, Торндайки почувствовали непреодолимое желание рассказать миру о Советском Союзе, раскрыть великую правду о народе, строящем коммунизм.

В книге «Русское чудо», созданной одновременно с фильмом, Аннели и Андре пишут: «Строительство коммунистического общества в Советском Союзе — самое великое и захватывающее событие всей истории человечества. Нам выпало великое счастье в течение нескольких лет быть свидетелями этого строительства, и у нас нет большего стремления, чем рассказать о том, что нас так взволновало».

ЗАМЫСЕЛ ФИЛЬМА И ЕГО РАЗВИТИЕ

Не сразу сложился замысел фильма в том виде, в каком мы увидели его на экране.

Передо мной рукопись Аннели и Андре Торндайков в пятьдесят страниц, датированная 16 декабря 1958 года. Называется она «Заметки к выяснению вопроса о том, что должно быть показано в документальном фильме о Советском Союзе». Это рабочие заметки для себя. Авторы подчеркивают, что «содержание фильма будет заключаться в изображении борьбы советского народа за решение главной экономической задачи, в освещении мысли, сформулированной Лениным в 1917 году: «либо погибнуть, либо догнать передовые страны и перегнать их также и *экономически*». Фильм будет иметь небольшую историческую часть, бóльшая же часть посвящена современности. Здесь будет показано, как экономическое соревнование двух систем вступает в свой новый и последний этап».

Фильм планировалось снимать в 1959 году. Авторы ищут ответа на конкретные вопросы и определяют конкретные объекты съемок. Они намечают включить в сценарий следующие восемь «комплексов», как называли они разделы своего сценария: освоение новых индустриальных районов на востоке, энергетическая проблема и радикальное изменение в топливном балансе, развитие химии, комплексная автоматизация и механизация, рост благосостояния советского народа, вопросы коммунистического воспитания, ориентация системы воспитания на новые задачи, развитие науки в СССР, опережающей науку других стран.

Фильм задумывался как широкая панорама жизни Советской страны. Авторы предполагали, что объем фильма будет девяносто минут; при этом примерно двадцать минут будут отведены истории. За много месяцев до первых записей об этом фильме авторы изучили всю литературу; статьи в печати, в специальных журналах, посвященные главным проблемам экономики Советской страны. Записи Аннели и Андре Торндайков показывают глубокое знание ими конкретного материала.

В 1959 году Аннели и Андре Торндайки совершили несколько поездок по Советскому Союзу, они встречались со многими людьми, набирались живых впечатлений, собирали материал для сценария фильма. Как рассказывали режиссеры, поворотным моментом, определившим характер будущего фильма, для них было глубокое проникновение в жизнь простых людей города и села, личные контакты.

О многих своих знакомствах и встречах, наложивших отпечаток на последующую работу над фильмом, они рассказывали в газетах и журналах ГДР, подробно описали их в своей книге.

Вспоминая об этих годах, наши друзья говорят, что решающую роль в конечном определении направления фильма сыграло запомнившееся им выступление Никиты Сергеевича Хрущева, слова, сказанные на девятой Общегерманской рабочей конференции в Лейпциге в марте 1959 года: «И те, кто строит свою политику на запугивании недостаточно сведущих людей коммунизмом, будут горько разочарованы, когда эти люди узнают, что коммунизм — это не пугало, что он несет счастье всему человечеству. Коммунизм — это заря будущего всех народов».

— Вот тогда мы решили, — говорили они, — что нужно убедительно показать великий подвиг советского народа, совершившего в небывало короткий исторический срок скачок из царства нищеты, бесправия, невежества в царство свободы, высокой науки и культуры. Мы поставили задачу рассказать миру правду о коммунизме и доказать, что чудо, свершившееся в России, доступно всем другим странам, кто пойдет по дороге коммунизма.

Написанный ими сценарий значительно отличается от первоначально намеченного плана фильма.

В нем главное внимание сосредоточивается не столько на вопросе, что произошло, сколько на раскрытии того, как произошло, на показе причин, обусловивших победу.

Историческая часть в сценарии занимает уже не двадцать минут, как намечалось ранее, а составляет примерно шестьдесят-семьдесят процентов.

Авторы стремятся показать, как русские коммунисты преобразили огромную российскую империю и построили социализм.

Сценарий Торндайков представляет собой объемистую книгу. В нем с предельной ясностью изложена идейная концепция, намечены основные проблемы, заложена философия будущего фильма, указаны выводы, к которым фильм должен привести зрителей.



Аннели и Андре Торндайки

Этот труд освещен марксистско-ленинским мировоззрением авторов, опирается на глубокое познание ими исторических процессов, происходивших и происходящих в Советской стране.

Хотя в сценарии были определены лишь «сквозная» идея фильма и круг вопросов, о которых будет вестись рассказ, и авторы в это время еще сами не представляли, как зрительно будут решены многие темы, они были спокойны.

Часто в беседах они высказывали свою точку зрения на характер сценария для такого рода фильма. Они считают, что сценарий должен быть идейной основой фильма, а не описанием зрительного ряда. Задача режиссеров документального кино — искать и находить изобразительный материал, который бы выразил, если так можно сказать, материализовал мысль автора и позволил бы в яркой, доступной форме донести ее до зрителя. Ведь от режиссера документального фильма, его настойчивости, знания материала, уровня таланта зависит форма изобразительного решения.

Строки из сценария, волей режиссера превращенные в художественный образ, могут вызвать у зрителя волнение, а могут оставить его равнодушным, если эти строки выражены простым чередованием кинокадров: как будто бы все правильно, но скучно и неинтересно.

Сценарий Торндайков ставил задачи, на первый взгляд невозможные для решения их средствами документального кино, если учитывать при этом необычайную скудность киноматериалов, показывающих старую царскую Россию, период революции и первые годы Советской власти.

«Нет границ для творческой фантазии художника, — говорили немецкие друзья. — Надо твердо и убежденно знать, что ты хочешь сказать, и тогда обязательно найдешь средства выражения на экране».

Кстати, из наблюдений за работой наших друзей могу сказать, что всегда они ставили перед собой и своими помощниками максимальные по сложности задачи, настойчиво добивались их решения, не соглашаясь на какое-либо упрощение.

Возвращаясь к сценарию, следует подчеркнуть, что авторы использовали все возможности для проверки своих положений и мыслей, консультировались в Советском Союзе по отдельным проблемам с крупными спе-

циалистами, партийными и государственными работниками.

Огромную, неоценимую помощь им оказал первый секретарь Центрального Комитета Социалистической Единой партии Германии, председатель Государственного совета ГДР Вальтер Ульбрихт. Вот как об этом вспоминает Андре Торндайк: «Через неделю, после того как Вальтер Ульбрихт получил наш сценарий, он пригласил нас к себе. (К несчастью воспользоваться этим приглашением мог только Андре Торндайк, поскольку Аннели заболела.— *Примечание В. О.*) Точно, минута в минуту в рабочей комнате Вальтера Ульбрихта началось обсуждение. Было уже шесть часов вечера. Было заметно, что позади у этого шестидесятишестилетнего человека был долгий, напряженный рабочий день. И все же спустя несколько минут он целиком настроился на разговор. Было ясно, что ему доставляет удовольствие говорить о нашем сценарии и затронутых в нем политических вопросах. Первые полчаса стали сплошным монологом, незабываемой лекцией, теплым дружеским разговором о том, как надо подходить к воплощению исторических проблем. Вальтер Ульбрихт хорошо помнил сценарий, занимавший добрых двести страниц машинописного текста. Он часто ссылался на ту или иную главу сценария, чтобы на конкретном материале показать то принципиально важное, о чем он хотел нам сказать».

Затем в процессе изучения и отбора материала, в ходе съемок сценарий уточнялся и обогащался. Конечно, законченный фильм не идентичен ему по содержанию, но идеи, заложенные в сценарии, нашли полное выражение на экране.

Так расширялся замысел фильма, расширялся и масштаб самой работы.

ФИЛЬМ СНИМАЕТСЯ

В интервью, опубликованном в газете «Сельская жизнь» 30 мая 1963 года, Аннели и Андре Торндайки сказали: «В создании картины нам во многом помогли советские люди. Мы двое, даже если бы посвятили этому всю свою жизнь, при самой высокой работоспособности не смогли бы провести и сотой доли архивных и музейных «раскопок» такой поразительной сложности. Вот почему русские слова «большое спасибо» мы часто произносили всюду, где только бывали в вашей стране во время работы над картиной. В съемках участвовало пять киноэкспедиций Центральной студии документальных фильмов, находившихся в разных концах страны. А дома у нас работы по фильму вела возглавляемая нами специальная студия при киностудии ДЕФА. Большое число участников съемок не должно удивлять. Ведь по собранному материалу «Русское чудо» — самый большой художественно-документальный фильм в мире».

Иногда приходится слышать от киноработников: наверное, не спеша снимали фильм Торндайки, около пяти лет ушло на его создание.

Неистощимая энергия режиссеров цементировала творческий коллектив, возбуждала творческую активность. Все мы, постоянно связанные с работой Торндайков, всегда ощущали их творческое напряжение. А какую большую роль играли личные качества режиссеров!

Обаятельная, женственная, скромная, всегда улыбающаяся Аннели, в то же время энергичная, несгибаемая, требовательная в работе. Динамичный, темпераментный, удивительно добросердечный к людям и жесткий ко всякого рода недостаткам, нетерпимый к самым маленьким проявлениям несправедливости, великолепный организатор — Андре. Оба они пользовались большой любовью своих товарищей. Они умели создавать в работе над фильмом такую атмосферу, когда каждому хотелось как можно лучше и больше быть им полезным в их очень ответственной работе.

Как же осуществляли наши друзья совместную работу? Не был ли один у другого просто помощником? Нет, можно сказать с уверенностью. Ни один принципиальный вопрос не решался ими без обоюдного согласия. Обсуждая на различных совещаниях практические вопросы, Андре, высказывая свои мысли, просил сейчас же Аннели выразить свое мнение. Вся их работа — результат совместного творчества. Предложения, с которыми не согласен один из них, немедленно снимаются. Конечно, все-таки условное разделение труда существовало. Организация работы по фильму, съемочная часть лежали на Андре. Аннели больше занималась отбором архивных материалов, художественной стороной фильма, включая и литературную часть — дикторский текст и работу с композиторами.

Всеми ответственными съемками руководили режиссеры на месте, а если параллельно рабо-

тали операторские группы, они посылали письменное, тщательно разработанное задание.

Летом 1960 года, когда проводились основные съемки, работа шла интенсивно. Участники съемочной группы рассказывали, что они и режиссеры забыли про выходные дни и семичасовой рабочий день. Работали весь световой день, едва выкраивая перерывы на обед.

Съемки проводили немецкий кинооператор Вольфганг Рандель и советские кинооператоры. Аннели и Андре Торндайки с восхищением отзывались о работе советских кинооператоров. Вот выдержки из их письма на студию:

«Нам, как режиссерам, доставляло огромное удовольствие работать совместно с операторами, которые прекрасно политически образованы и отлично знакомы с замыслом фильма. Они с огромным вниманием относились к тому, что мы, как авторы сценария, хотели бы видеть на экране. Мы хотим подчеркнуть тот факт, что операторы всегда были готовы работать, работать с воодушевлением и огромным желанием.

Мы очень высоко оцениваем материал опытного и зрелого оператора, каким является С. И. Киселев и который уже бесчисленное количество раз доказывал свои возможности и умение.

Прекрасная подготовка, талант, огромный опыт работы сделали оператора А. С. Кочеткова безусловно оператором высшего класса... Это прежде всего подтверждают его отличные репортажи, снятые в городе Караганде.

К одним из самых талантливых и технически квалифицированных кинооператоров, с которыми мы когда-либо работали в своей практике, безусловно относится В. И. Копалин. Он обладает колоссально развитым чувством кадра, является человеком высокой культуры, энтузиастом Сибири, горячим патриотом своей замечательной страны, человеком искусства, от которого мы еще многого ждем».

Постоянно сопровождал Торндайков Владимир Печерников. Он был и переводчиком, и искателем исторических материалов, и одним из директоров картины.

Поиски и отбор документов по нашей стране проводил также Густав Вильгельм Лембрук — руководитель специального научно-исследовательского отдела киногруппы.

В съемках, а затем и монтаже фильма принимали участие помощники Торндайков — режиссеры Клаус Альде, Ехен Хадашик, Манфред Краузе, Рихард Кон-Фоссен.

В качестве директоров картины — организаторами всех съемок были Йохен Ланге, Василий Зайцев, Владимир Печерников, а в подготовительном периоде и Леонид Дубинкин.

В титрах фильма перечислено свыше двадцати пяти человек, непосредственно участвовавших в подготовке фильма, а еще многие десятки немецких и советских киноработников в той или иной степени были в орбите действия постановщиков. И это естественно — такого фильма по грандиозности замысла, по масштабу работы не знает история документального кино.

Торндайки и их помощники совершили поездки на самолетах, в поездах, автомашинах протяжением более 800 тысяч километров — это двадцать кругосветных путешествий.

Они побывали в Ленинграде, Москве, Воронеже, на Южном Урале, в Магнитогорске, в Казахстане, в Сибири, в тундре у Березово, в среднесибирской тайге у Кургана, в Омске и Новосибирске, на Алтае в Лениногорске, в Восточной Сибири, в Иркутске, в Ангарске, Братске, в Невоне у Ангары, у Бодайбо на золотых приисках Лены, на далеком Севере в Норильске, на Дальнем Востоке — недалеко от Магадана.

Они сняли сто тысяч метров пленки и сто тысяч метров собрали в киноархивах мира. Они отобрали четыре тысячи фотографий и документов.

Помимо Советского Союза исторические материалы отбирались в Берлине, Лейпциге, Мюнхене, Марбурге, Бонне, Цюрихе, Базеле, Женеве, Варшаве, Праге, Вене, Риме, Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Сан-Франциско.

В Советском Союзе проходили только съемки, а монтаж и вся последующая работа по созданию фильма осуществлялись на студии хроники и документальных фильмов ДЕФА, вернее, в ее филиале, специальной группе Торндайков в Бабельсберге — пригороде Потсдама.

В конце 1962 года закончилась работа над первой серией. Несмотря на просьбы скорее выпустить ее на экран, авторы предпочли это сделать только после полного окончания работы над фильмом. Первым зрителем «Русского чуда» был Вальтер Ульбрихт.

— Ваша работа оправдала себя, — сказал товарищ Ульбрихт. За поздравлением последовал анализ фильма, точный, сжатый, глубокий....

«После просмотра фильма Вальтер Ульбрихт беседовал с нами еще больше часа», — рассказывает Андре Торндайк.

Торндайки считали важным показать этот фильм и своим друзьям в Советском Союзе.

В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ТОРНДАЙКОВ

В марте 1963 года по приглашению Торндайков я побывал у них на студии в Бабельсберге и в гостях дома.

В это время подходила к концу работа над второй серией. Еще и еще раз пришлось убедиться в необыкновенной работоспособности этих людей, с исключительной тщательностью отрабатывающих каждый эпизод фильма. Все время неудовлетворенность сделанным, поиски нового решения. Я шутя заметил: «Когда-нибудь вы поставите точку над проделанной работой?»

«Нет, мы все время думаем, много раз переделываем и большие куски и частности в эпизодах, при этом нам кажется, что еще что-то не так».

Андре Торндайк привел меня в свою «лабораторию» — рабочий кабинет режиссера. Большая галерея, три стороны которой обрамлены стеклом и выходят в сад, а четвертая — шкаф во всю стену от потолка до пола. Десятки дверц ведут в «тайники». Открываем одну — тут материалы, которые относятся к фильмам, предшествующим «Русскому чуду», а вот толстые папки — плод работы авторов по новому фильму, тысячи карточек, по которым можно узнать все данные о людях и местах, снятых в фильме.

«Это филиал научно-исследовательского института», — говорю я. Андре смеется.

«Не напрасный труд. Он позволил нам управлять собранным материалом, а не быть в плену у него».

Здесь он мне повторил мысль, которую я уже ранее слышал от него: «По своему опыту я знаю, что сила воздействия публицистики, одного из главных видов оружия в идеологической борьбе двух систем, зависит от доказательной силы и интересности фактов, с помощью которых она может действовать. Публицистике нужны именно факты. Эти факты у меня собраны в достаточном количестве».

Впервые в истории создания фильмов в творческой группе был организован научно-исследовательский отдел, который описывал в карточках и систематизировал весь просмотренный Торндайками материал, занимался проверкой всех исторических фактов, дат событий, устанавливал подлинность документов.

10 марта я вернулся в Москву. В этот день была опубликована речь Никиты Сергеевича Хрущева на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. Он сказал: «Недавно товарищ Вальтер Ульбрихт показал нам документальный кинофильм «Русское чудо», созданный немецкими киноработниками Аннели и Андре Торндайк. Это — замечательный фильм. Когда мы смотрели его, то перед нами проходили правдивые картины из жизни нашей страны... Фильм сделан на наших документальных материалах. Как говорится, дай бог, чтобы наши киноработники создавали побольше таких хороших, правдивых фильмов. Фильм «Русское чудо» показывает наш вчерашний день в сопоставлении с нашим сегодняшним днем. Смотришь этот фильм и думаешь — вот как шагнула вперед наша страна!»

Я позвонил в Бабельсберг Торндайкам. У телефона — Андре. Читаю ему слова Никиты Сергеевича, он страшно взволновался. Говорит: «Я сейчас найду переводчика, чтобы он точно записал все». Через полчаса был звонок: говорил режиссер Манфред Краузе. Я ему все повторил, он записал, перевел Аннели и Андре Торндайкам и сказал мне, что они считают это лучшим подарком для них, они счастливы!

НОВАЯ СТУПЕНЬ ИСКУССТВА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Когда первый раз смотришь фильм «Русское чудо», тебя увлекает содержание его, неопровержимая логика правды, достоверность и впечатляемость приведенных документов независимо от того, кинокадры это, или фотографии, или исторический документ.

Посмотришь во второй, третий раз, начинаешь поражаться необыкновенному таланту режиссеров, которые скупым зрительным материалом создают эмоциональные эпизоды.

Нам, советским кинодокументалистам, приятно, что наши друзья Торндайки так творчески развивают традиции советской образной кинопублицистики, начало которой положили Дзига Вертов, Эсфирь Шуб, Илья Копалин и другие деятели кино.

Авторы фильма «Русское чудо» выступают как смелые новаторы, поднимающие искусство документального кино на новую, высшую ступень.

Раскрыть смысл целой исторической эпохи, разобрать ее политическую, экономическую и социальную сущность, заставить зрителя в течение нескольких часов увидеть, понять и пережить все происшедшее в нашей стране за пятьдесят лет, — можно только найдя правильную форму, точные художественные приемы, создав прочный сплав всех компонентов искусства кинематографа. Это блестяще удалось немецким режиссерам.

Авторы многих рецензий, появившихся в печати после выхода фильма на экран, пытаются втиснуть в привычную схему композицию фильма «Русское чудо».

Они полагают, что первая серия начинает свое повествование с 1917 года и кончает 30-ми годами, а вторая серия продолжает хронологию событий до наших дней.

Нет, и первая и вторая серии — каждая сама по себе законченное произведение. Они, по существу, проводят одну и ту же идею, только рассматривают ее многогранно, пользуются материалом различных исторических периодов жизни нашей страны.

«Чудо», которое совершили большевики, обосновывается в первой серии историческим материалом первых лет революции, периодом жизни Владимира Ильича Ленина.

Вторая серия не исключает историю, но основные аргументы — это события сегодняшнего дня, периода строительства коммунизма.

Принципиальная, драматургическая схема первой и второй серий одинакова (обе имеют пролог и эпилог, состоят из эпизодов, связанных общей логической мыслью), но приемы художественного решения совершенно разные.

Хотя наше время в первой серии представлено лишь полетом первого человека в космос, этого вполне достаточно авторам, для того чтобы привести к необходимым выводам зрителя.

Пролог — старт Юрия Гагарина в космос выражает вершину развития мировой науки, а то, что космонавт был советский человек и коммунист, — великую силу партии Ленина, советского народа.

Эпилог — народ приветствует Гагарина на Красной площади. Обратившийся к собравшимся первый секретарь Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза Никита Сергеевич Хрущев подводит итоги пройденному нашей страной пути. Этим выступлением Н. С. Хрущева авторы фильма подводят итоги всему показанному в первой серии, кстати, содержание которой является убедительной, яркой художественной иллюстрацией мыслей, выраженных в речи руководителя нашей партии.

Такое обрамление фильма — большая творческая находка режиссеров. Она усиливает драматургический накал в восприятии всего исторического материала.

Прием «разрыва» одного события, для того чтобы рассказать о многих других, как драматургический прием, позволяет вести сквозную линию содержания, и Торндайки используют это неоднократно.

Запоминается замечательный эпизод в первой серии.

7 ноября 1918 года на площади Революции в Москве в первую годовщину Советской власти по случаю закладки первого в мире памятника Карлу Марксу и Фридриху Энгельсу собрался большой митинг. Голодные, оборванные люди в стране, окруженной со всех сторон врагами, стране, где царствует разруха, внимательно слушают выступление Владимира Ильича Ленина.

Он говорит о том, что наступило счастливое время, когда предвидение великих социалистов стало сбываться. Авторы приводят слова Ленина о том, что история определила большевикам роль зачинателей на пути человечества к коммунизму.

Зачинатели... С чего же начинать? Какая она, Россия, которую неизведанными путями большевики решили привести к коммунизму?

Драматургическая завязка фильма. Зритель ждет ответа на эти вопросы. В фильме рассказывается о царе и помещиках, раскрывается безрадостная картина жизни народа при царизме: голод и нищета крестьян, бесправие рабочих, низкий уровень развития промышленности и сельского хозяйства. «Отставшую на сто лет страну оставил последний царь Николай II в наследство большевикам», —говорит диктор. Показав эту страшную картину, авторы почти в середине филь-

ма снова возвращаются на площадь Революции. Продолжается выступление Ленина.

Теперь зритель понимает грандиозность задач, поставленных тогда Лениным, коренного преобразования России.

Нет, фильм «Русское чудо» совсем не историческая хроника нашей страны, это подлинная образная публицистика. Авторы не ведут зрителя по проторенным дорогам спокойного информационного рассказа, они вызывают зрителя на активные размышления.

1920 год... На экране заседание VIII Всероссийского съезда Советов. Окруженные роскошью старого театра, сидят в бархатных креслах делегаты. Они пришли сюда с остановившихся фабрик, из вымирающих от голода деревень, чтобы решить вопрос о путях построения прекрасного будущего для своего народа.

Фильм напоминает об исторической задаче, поставленной В. И. Лениным: «либо погибнуть, либо догнать передовые страны и перегнать их также и *экономически*».

Догнать Англию, Германию, Америку?

Америка — самая передовая страна мира. Она производила в то время в сто раз больше промышленных товаров, чем Россия. «И это ее хотят большевики догнать? И это ее они хотят перегнать? Существует ли вообще сила в мире, которая может ее догнать?» — спрашивает голос с экрана. Зритель озадачен: ведь действительно, соперник так далеко ушел вперед. Какие силы могут это сделать? Фильм раскрывает эти возможности одним очень сильным эпизодом, который авторы называют «Рассказ о слесаре-железнодорожнике Буракове и коммунистических субботниках».

Отвечая на призыв В. И. Ленина всемерно помочь транспорту, секретарь коммунистической ячейки депо станции Сортировочная Московско-Казанской железной дороги слесарь Иван Ефимович Бураков созывает собрание партийной ячейки, в котором участвуют четыре коммуниста. Это было 5 апреля 1919 года. Они решили призвать коммунистов: каждую субботу проработать бесплатно лишнюю смену. В субботу 12 апреля осталось на дополнительную смену тринадцать коммунистов и двое беспартийных. Они отремонтировали три паровоза. Следующий кинокадр нам показывает депо через четыре недели: на субботнике уже двести пять рабочих. Новый кадр — и вот уже десятки тысяч остаются на дополнительную бесплатную смену. Рабочие на коммунистических субботниках дали ответ: есть в России сила, способная догнать и перегнать в экономическом отношении передовые страны мира. Эта сила — пролетариат, его высокая сознательность, умноженная на высокую производительность труда.

И авторы фильма подводят итог: «Ровно сорок два года спустя, в день годовщины добровольного ремонта трех паровозов, Союз Советских Социалистических Республик первым в мире послал человека в космос».

Сделан этот эпизод очень скупым зрительным киноматериалом — несколько старых фотографий, очень изобретательно раскадрованных и талантливо смонтированных.

Великая сила кинематографа в обобщении, и это отлично понимают Торндайки. Каждый зритель, переживший те боевые славные годы, смотря этот фильм, узнает себя. «Мы увидели на экране наш субботник и своих друзей...» — пишут старые члены партии Ф. И. Павлов, Я. М. Кондратьев, В. М. Сидельников. «В одном из кадров «Русского чуда» я узнал себя и мысленно вспомнил все ужасы моего детства и юношества, когда я работал до Октябрьской революции», — пишет персональный пенсионер И. Я. Катеринин. «Когда мы смотрели на это, то в массе участников гражданской войны я как бы видел себя, такими были бойцы Красной Армии тех дней», — говорит Н. С. Хрущев. Мысли фильма доходят до сердца каждого зрителя — в этом большая сила киноискусства.

В другом плане решена вторая серия фильма. Здесь прологом явилась киноновелла о жизни профессора В. С. Емельянова. Не главным героем фильма выведен Емельянов, не за какую-либо исключительность авторы останавливают внимание на его биографии. Наоборот: он типичный представитель того поколения, которое живой нитью связывает начало новой эры в жизни человечества с сегодняшним днем. Обычно вторая серия начинается кратким изложением первой. Торндайки не нарушили эту традицию, только решили ее по-новому. Смотря эпизод жизни профессора Емельянова, мы вспоминаем все то, что было показано в первой серии. Это фон, на котором раскрывается обобщенный образ советского человека, прожившего всю жизнь со своей страной. Родившийся еще при царизме, шестьдесят лет назад, в русской деревне под соломенной крышей, в безысходной нужде, внук крепостного крестьянина, сын неграмотного плотника, Василий Емельянов сейчас — профессор, доктор технических

наук, член-корреспондент Академии наук, Герой Социалистического Труда, один из руководителей Государственного комитета по использованию атомной энергии в СССР и член Совета управляющих Международного агентства по атомной энергии. Диктор комментирует: «История этой жизни есть история становления нового человека, который, меняя свои жизненные условия, меняется и сам, для которого труд стал первой потребностью, который выполняет насущные задачи, познав их необходимость. История этой жизни есть история русского коммуниста. И не думайте, что она единственная в своем роде».

Этот эпизод подготавливает широкое повествование о великом чуде, которое совершила Коммунистическая партия, состоящая из людей разных, но каждый из которых по-своему прожил такую же жизнь.

Если первая серия начинается с митинга на площади Революции, где выступает В. И. Ленин, вторая серия открывается партийным форумом. Пять тысяч ленинцев собрались на свой XXII съезд партии, чтобы утвердить программу построения коммунизма. Выступает Н. С. Хрущев с докладом о третьей Программе партии. Используя свой прием, авторы ставят перед зрителем вопрос: «Что же это за страна, в которой построение коммунистического общества стало повседневным делом всего народа?»

Рассказы о встречах с советскими людьми в Сибири, Казахстане, Магнитогорске и других местах строятся по принципу противопоставления прошлого настоящему. Это доказательно, это захватывающе.

Фильм возвращает нас к вопросу, поставленному Лениным, о необходимости догнать и перегнать передовые капиталистические страны. Когда этого требовал Ленин, Соединенные Штаты Америки производили промышленных товаров в сто раз больше, чем Советская страна. В 1963 году это соотношение один к ста превратилось в соотношение один к одному и трем десятым, а в 1967 году Советский Союз догонит Соединенные Штаты. И зритель невольно говорит себе: да ведь это действительно чудо советского народа. Авторы фильма заключают: «Нашел ты ключ к русскому чуду? Возьми его! Он и тебе откроет двери в светлое будущее. Идеи коммунизма — это и есть «русское чудо».

В отличие от первой серии, построенной на архивных материалах, вторая серия снята в наши дни. Киносъемки во многих случаях могут служить образцом искусства кинорепортажа. Камера фиксирует жизнь в ее непосредственных проявлениях. Съемки дальней оптикой, через зеркало и другие хитроумные приспособления операторов превзошли все ожидаемые результаты. На экране подлинная жизнь страны, многогранная жизнь советских людей.

Искусство монтажа Аннели и Андре Торндайков в этом фильме непревзойденно. Мы говорили об общей композиции фильма, но если разобрать каждый отдельный блок, составляющий фильм, он может явиться прекрасным уроком, как на документальном материале можно создавать живые, волнующие эпизоды.

Несомненно, главной цементирующей силой является текст, написанный для первой серии Аннели и Андре Торндайками и Гюнтером Рюккером, для второй серии — Аннели Торндайк и Ганс-Георгом Штенгелем. Текст оживляет изображение и раскрывает перед зрителем галерею людей с разными индивидуальностями. С этой точки зрения, хочется особенно остановиться на двух эпизодах, о которых мы уже говорили. Из массы людей, слушающих Ленина на площади Революции, авторы фильма выделяют крупные планы, и по репликам, которые произносит диктор на этих планах, воссоздается настроение участников.

Изображение:	Текст
Старый бородатый рабочий смотрит наверх, глубоко задумался	Долго ли продержимся?
Женщина с лицом, изъеденным оспой	Болезнь косит людей
Средних лет рабочий с решительным выражением лица	Стоят фабрики, пустует мое место у станка
Две крестьянки и крестьянин в тулупе	Со всех сторон напали они на нашу страну, как волчьи стаи
Старый крестьянин в ушанке, грустное, задумчивое выражение лица	Где-то сейчас моя семья?
Крестьянин с окладистой бородой в потрепанном зипуне	Мне сейчас большевики землю дали; в эту трудную минуту я должен быть с ними
Бородатый крестьянин с добрым, но решительным взглядом	Мне бы винтовку, стрелять-то я научусь

Женщина. Ее лицо обрамляет меховая шапка-ушанка. В глазах бездонная грусть	Павел, муж мой, погиб... Всю революцию прошел
Рабочий в шапке-ушанке. Он внутренне улыбается чему-то светлому	Будет социализм в нашей стране. Обязательно будет
Рабочий с непокрытой головой и короткой черной бородой. Умное лицо, уверенный взгляд	Наша партия несет ответственность за судьбу России

Таким образом, безымянная огромная толпа, изображенная на фотографии, становится живым организмом, и зритель волей или неволей становится участником этого митинга. Этот прием индивидуализации людей, безымянно снятых, производит волнующее впечатление в эпилоге второй серии.

Красная площадь. Мавзолей В. И. Ленина. Через всю площадь бесконечная вереница людей. Кинокамера крупно снимает выразительные лица, задерживается на них, а текст наделяет их индивидуальностью и как бы раскрывает нам их сердца, их мысли. Вот лицо молодого человека. Диктор говорит: «Владимир Ильич, кто знает, когда я еще смогу приехать в Москву... Отсюда до Красноярска далеко... Посмотреть бы тебе на нашу электростанцию». Проходит девушка с русыми локонами. Текст: «Владимир Ильич, я не помню своего отца, он был учителем, погиб на войне... Он оставил нам много написанных вами книг, многие места в них подчеркнуты».

И снова длинная цепочка молчаливых людей, строгих, торжественных. Никаких красивостей в тексте, он прост, познавателен, немногословен, но авторы умеют установить постоянный контакт со зрителем, возбудить его воображение, чувства.

Музыка Пауля Дессау, а во второй серии еще и Райнера Бредемайера, очень экономно используемая постановщиками, выразительна, помогает раскрыть замысел авторов, придает глубокий эмоциональный строй фильму. Большое место в картине занимают интересно выполненные графические работы художника Ганс-Георга Урбшата.

Фильм прекрасно озвучен, в этом заслуга звукооператоров Георга Гутшмидта, Рольфа Рольке, Вернера Клейна.

5 июля в Кремлевском Дворце съездов с триумфом прошла премьера двухсерийной документальной киноэпопеи «Русское чудо». Мнение советских работников кинематографии изложено в приветственном адресе Государственного Комитета по кинематографии и Оргкомитета киноработников СССР.

«Русское чудо», — говорится в адресе, — пример органического слияния высоких идей, таланта и художественного мастерства. Фильм поможет миллионам зрителей различных стран найти ключ к разгадке «русского чуда». В ответ на приветствия Аннели Торндайк взволнованно сказала: «Мы с Андре не хотим уйти с этой трибуны, прежде чем низко не поклонимся вам, советским людям, свершившим русское чудо и продолжающим творить чудеса...» И низко поклонились авторы фильма тем, кто сидел в зале, в знак глубокого уважения к советскому народу.

С триумфом фильм прошел в кинотеатрах. Как известно, Аннели и Андре Торндайки — выдающиеся немецкие режиссеры — указом Президиума Верховного Совета СССР награждены орденами Ленина, а правительство Германской Демократической Республики присвоило им звание лауреатов Национальной премии первой степени.

Аннели и Андре Торндайки уже полны новых планов. Сейчас они предполагают начать подготовку к документальному фильму о Германской Демократической Республике, о победе идей марксизма-ленинизма на немецкой земле. В перспективе наши друзья предполагают осуществить широкий замысел, работа над которым займет многие годы. Это серия фильмов на темы о том, как идеи Маркса — Энгельса — Ленина, которыми овладели массы, стали материальной силой. Первая часть документальной киноэпопеи — фильм, который охватит период от создания «Коммунистического манифеста» до Октябрьской революции. Вторая часть уже создана — это фильм «Русское чудо», третьей частью будет фильм о возникновении и развитии могучего содружества социалистических государств. В четвертой части авторы предполагают показать победы национально-освободительного движения, крах системы колониализма.

Огромные планы, интересные творческие перспективы. От всей души пожелаем нашим друзьям Аннели и Андре Торндайкам новых творческих успехов, новых талантливых произведений.



М. БЛЕЙМАН

Опасно!

Заметки драматурга

Кинематография развивалась и развивается на основе литературного опыта, даже тогда, когда она его отрицает. Правда, связь эта не прямая. Наивно думать, что можно измерить влияние литературы на кино количеством экранизаций. Идейное влияние литературы, влияние ее стиля и художественного метода меньше всего реализуется в прямом переводе литературных произведений на язык кинематографа.

Нет, наверное, более «кинематографичного» кинематографа, чем искусство Эйзенштейна в «Броненосце «Потемкин». Вместе с тем художественные особенности этого фильма меньше всего рождены кинематографией его эпохи и больше всего ее литературой. Пусть «Железный поток» Серафимовича до сих пор не поставлен в кино, пусть роман А. Малышкина «Падение Даира» и вовсе забыт, пусть, наконец, Маяковского иногда ставили в кино удивительно плохо и поразительно беспомощно. Но разве книги Серафимовича и Малышкина с их поэтическим масштабом изображения народных движений, разве гражданственность, прямая политическая патетика стихов и поэм Маяковского не определили и метод и стиль «Потемкина» и «Октября»? Это вовсе не значит, что Эйзенштейн что-то экранизировал или чему-то подражал. Он воспроизвел в кинематографе найденные в литературе стилевые принципы и сделал это с величайшим совершенством, поставив кинематограф рядом с литературой, а иногда и выше ее.

Другой пример — трилогия о Максиме была поставлена в результате тщательного изучения Горького. Ни в сюжете, ни в характеристиках, ни в пейзаже картин о Максиме прямого пересказа Горького не найти. Козинцев и Трауберг работали над Горьким вовсе не с целью чем-нибудь «попользоваться» от него. Они хотели понять горьковский подход к действительности, метод ее анализа и образного воссоздания. В их трилогии нет прямого сходства с книгами Горького, нет экранизации его произведений, но есть, если угодно, экранизация горьковского метода анализа жизненных явлений.

Значит ли, что, ссылаясь на эти примеры, я косвенно или прямо выступаю против кинематографического новаторства и что для меня единственная задача кинематографии — воспроизведение на экране уже найденных в литературе и проверенных временем принципов и явлений?

Не будем торопиться. До вопроса о новаторстве мы еще дойдем.

1

Искусство только тогда действенно, влиятельно, полноценно (можно подобрать любое количество эпитетов), когда оно служит познанию действительности, когда автор произведения, узнав нечто новое о жизни, сообщает об этом зрителю и читателю. Искусство не терпит вторичности, не терпит чужих, общеизвестных мыслей и чувств. Это относится ко всякому искусству. Так, актер тогда хорошо играет роль, когда он не только понимает мысли и страсти изображаемого персонажа, но и делает их своими, пронизывает их своим волнением, своей индивидуальностью. Иллюстратор книги вносит в свои рисунки свое понимание изображаемого текста, но по-своему трактует его, предлагает читателю увидеть героев книги такими, какими он их видит.

Не то в кинематографе. Распространено заблуждение, что всякое литературное произведение можно поставить в кино, что для его постановки нужно обладать только знанием кинематографического ремесла, что для экранизации романа или драмы не нужен даже сценарий — раскадровку легко сделает режиссер.

Это заблуждение нашло даже теоретическое обоснование. Помнится, в ежегоднике «Мосфильма» была статья, где подобные опыты расценивались как достижения.

Так, проблема трактовки, осмысления художественного произведения, то есть проблема познавательная, подменялась чисто технологическим вопросом.

Для сторонников этой точки зрения сценарий — всего только приспособление литературного произведения к условностям кинематографической техники. Если же подойти к экранизации не столь ремесленно-беззастенчиво, то станет ясно, что она требует прежде всего нового раскрытия литературного произведения, нового его прочтения, нового ви́дения.

Но тут нужно размежевать некоторые явления кинематографической практики, найти им надлежащее место.

Конечно, режиссер С. Алексеев, поставивший первый фильм-спектакль Малого театра «Правда хорошо, а счастье лучше», сделал хорошее культурное дело. Такое же хорошее дело сделали Л. Арнштам и Л. Лавровский, показавшие большое искусство Г. Улановой в «Ромео и Джульетте» С. Прокофьева. Можно назвать еще несколько фильмов-спектаклей, более или менее удачных. Периферия, которая не может увидеть технически громоздкий и сложный оперный спектакль, теперь благодаря кинематографу знает «Онегина», «Пиковую даму», «Иоланту». Кинематографическая техника как способ фиксации, как способ воспроизведения явлений искусства должна быть использована максимально.

Но условимся, что «Ромео и Джульетта» — это искусство балета, воспроизведенное в кино, что «Правда хорошо, а счастье лучше» — театральный спектакль, зафиксированный на пленке, что эти и подобные им фильмы не кинематограф.

Между тем наши экраны захлестывает волна экранизаций, использующая все богатство, я бы даже сказал, изысканность кинематографической техники. И нужно сказать, что экранизации этого типа принципиально ничем от фильмов-балетов или фильмов-спектаклей не отличаются. Некоторая свобода обращения с литературным материалом и прихотливость кинематографических решений еще не создают нового качества.

Фильм-спектакль на это новое качество и не претендует. Он всего лишь фиксация на пленке уже состоявшегося явления искусства.

А ведь экранизация должна создать новое явление, но, к сожалению, обычно не создает.

Для оправдания эстетической неполноценности экранизаций существуют даже некие «теоретические предпосылки». Распространено убеждение, что литературное произведение при экранизации должно что-то потерять, стать мельче и примитивнее. Спрашивается — зачем тогда его ставить в кино?

Вряд ли найдется театральный режиссер, который начнет ставить Гоголя или Шекспира, будучи уверенным, что лучше прочитать «Гамлета» или «Ревизора», чем его увидеть на сцене. А в кино это действительно так.

Было бы глупо возражать против экранизаций. Они не только существуют, а все больше и больше завоевывают экран. Но нельзя мириться с тем, что произведения литературы упрощаются и искажаются на экране.

2

Я не хочу пользоваться дурными примерами. Легче всего было бы сослаться на литературное произведение, безнадежно испорченное кинематографическим его исполнением. К сожалению, у нас еще немало легкомыслия, ремесленничества и просто безграмотности. Но у меня другая задача — мне нужно показать, какие потери приносит и литературе и кинематографу непонимание того, что искусство, независимо от его источника, всегда открытие мира, сообщение новых знаний, новых представлений, новых ощущений.

И. Хейфиц — один из лучших наших режиссеров, создавший несколько отличных картин. Он поставил «Даму с собачкой» Чехова бережно, внимательно, понимая, что каждая деталь повести значительна и ею нельзя пренебречь. И действительно, А. Баталов похож в фильме на чеховского Гурова, и И. Саввина по типу похожа на чеховскую героиню, снята картина превосходно и в тексте фильма звучат чеховские слова, и режиссер бережно снял многие чеховские детали: в комнате Анны Сергеевны, кажется, пахнет духами из японского магазина, Гуров ест арбуз и с тяжелым звоном падают арбузные семечки, когда Анна Сергеевна плачет, снят даже серый бесконечный забор, окружающий дом, в котором она живет. Есть как будто все. И вместе с тем, на мой взгляд, нет настоящего понимания повести.

Я не хочу быть голословным. У Чехова повесть кончается так — Анна Сергеевна приезжает к Гурову в Москву. Он приходит в гостиницу «Славянский Базар», где она живет. (Простим авторам фильма то, что лучшая по тому времени в Москве гостиница выглядит у них как захолустные провинциальные номера.) Дальше идет текст: «Потом они долго советовались, говорили о том, как избавить себя от необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видеться подолгу. Как освободиться от этих невыносимых пут? Как? Как? — спрашивал он, хватая себя за голову.— Как? И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается».

В фильме этой сцены нет, а в ней, я полагаю, ключ к повести. Ради нее она написана — в ней не только конец истории Гурова и Анны Сергеевны, но и раскрытие их трагического будущего, раскрытие характера общества, в котором они со своей любовью — пленники и жертвы. Чехов пишет о невыносимых путах, о самом сложном и трудном, которое только еще начинается. О каких путах говорит Чехов, о чем, что так сложно и трудно?

В фильме этот текст опущен. Поймем режиссера (экранизировал повесть он сам) — вложить этот текст в уста Гурова он не мог. Произнести этот текст «от автора» тоже было нельзя. Режиссер избрал третий выход — Гуров уходит, картинно накинув на плечо бобровую шубу, а Анна Сергеевна плачет за кадром. Но ведь Чехов этого не написал и, мне кажется, не мог написать. Он писал о трагизме любви в этом обществе, о том, что любящие должны побороть эту жизнь, пересилить даже себя, иначе они лишатся любви. Чехов оставляет открытым вопрос о том, как поступят его герои — они знают и понимают, что самое трудное только начинается, и не бегут от этого трудного. А в фильме Гуров меланхолично уходит, и это далеко от чеховской повести.

Современный художник вовсе не обязан педантично реставрировать замысел классика. Каждая эпоха понимает большие произведения искусства по-своему. Так, «Пиковая дама» Чайковского непохожа ни по замыслу, ни по стилю на «Пиковую даму» Пушкина. Не конкурируя с Пушкиным и не подражая ему, Чайковский по-своему рассказывает историю, впервые рассказанную Пушкиным.

Что же сделано в кино с «Дамой с собачкой»? Ведь Чехов написал свою повесть о том, что в обществе собственников естественные чувства человека вступают в конфликт со средой, ее законами. В этом обществе нужны героические усилия, чтобы сохранить любовь. Уютная «чеховская» Москва оказывается в повести адом.

Почему же советский художник, который по природе своей должен быть особенно чутким к социальным идеям писателя, всего-навсего реставрировал чеховскую Москву, чеховскую Ялту и детали быта конца века?

Возможно, ему казалось, что сюжет повести Чехова и чеховские характеры сами скажут все то, что должен был сказать он. Хороший режиссер превосходно воспроизвел детали повести, но поступил с литературным материалом как завзятый «экранизатор». Режиссер не понял, что настоящая экранизация очень трудна.

Одна из наших студий предложила мне экранизировать «Тамань» Лермонтова. Кажется, нет ничего более соблазнительного. Сюжет «Тамани» удивительно легко уложить в пластические образы. Странная история о том, как молодой офицер случайно проникает в тайну контрабандистов, вмешивается в их жизнь и, чуть не погибнув, становится невольной причиной их бегства, как будто чрезвычайно легко поддается кинематографическому переложению. Можно даже не писать сценарий. В повести содержится все — в ней есть необходимые сцены, движение, диалог, подробно и точно описана атмосфера происходящего. Есть все, кроме главного — характеристики ее героя, Печорина. Для Лермонтова это не было проблемой — Печорину посвящен весь цикл «Герой нашего времени». Но в «Тамани», первом рассказе цикла, охарактеризована только одна его черта— равнодушное любопытство. А без Печорина экранизация «Тамани» невозможна. Нужно разъяснить характер, дать возможность его понять, очевидно, рассказать его предысторию — в «Княжне Мэри» Лермонтов только намеками приоткрывает тайну появления Печорина на Кавказе.

Так я оказался перед неразрешимой для меня проблемой. Я мог написать сценарий, оставаясь в рамках лермонтовского повествования, но тогда характер Печорина не был бы раскрыт достаточно полно и выразительно. Я мог использовать для его характеристики материал других повестей «Героя нашего времени», зашифрованные намеки черновиков. Но тогда я разрушил бы удивительную композицию «Тамани», полноту ее лаконизма, все то, что делает эту повесть для меня, может быть, самым совершенным произведением русской прозы.

Я не мог позволить себе «дописывать» Лермонтова, решиться на вольное его толкование и вместе с тем понимал что, экранизируя эту повесть сегодня, нужно внести в нее современное понимание образа Печорина, связанное с крушением восстания декабристов, с ленинской характеристикой этого движения. Если этого не сделать, то не стоит и браться за экранизацию «Тамани».

Наверное, «Тамань» нельзя экранизировать, если только не найдется литератор, конгениальный Лермонтову и к тому же такой смелый, что не только сможет, но и осмелится написать то, что не написал Лермонтов. Я не осмелился.

До сих пор я говорил о трудностях экранизации классиков. Эти трудности встают и тогда, когда экранизируется книга нашего современника. Так, «Поднятая целина» могла бы стать большим событием в жизни нашей кинематографии, как стала событием в литературе. Но разве можно сравнить фильмы режиссера А. Иванова с романом М. Шолохова? Мы видим на экране людей, произносящих шолоховские слова, совершающих рассказанные Шолоховым поступки, но фильм не обогащает наших представлений о Давыдове, Нагульнове, Лушке, Щукаре и

других героях романа. Правда, мы иногда их узнаем, но не больше.

Впрочем, и за это спасибо. Ведь зачастую появляются экранизации, которые не дают представления ни о характерах героев, ни о сюжете книги. Не будем сваливать ответственность за искажение хорошего литературного произведения на дежурного «мальчика для битья» — ремесленника и халтурщика-сценариста. Конечно, бывает и так, и, к сожалению, часто. Но случается и другое. Приспосабливая для кино свою книгу, нередко портит ее сам автор. Так, к примеру, произошло с романом Д. Гранина «После свадьбы». Хорошая книга была на экране до неузнаваемости искажена, несмотря на то, что сценарий «После свадьбы» написал автор романа. Вот уж когда кино воистину «обеднило» литературное произведение.

В чем же тут дело? Автор романа несомненно знает жизнь и своих героев — ведь он о них хорошо написал. У автора книги есть и чувства, и мысли, и темперамент, и мастерство — об этом свидетельствует роман. Но вот при столкновении с кинематографом все эти достоинства исчезают — замысел искажется, вместо оригинальных решений возникают решения грубые и тривиальные. Исказителем книги между тем является сам ее автор. Он портит свое же произведение, зачастую этого не замечая, ремесленным, а не творческим подходом к нему. Я недаром, написал выше слова — «приспособление для кино». Именно при «приспособлении» возникают искажения, схематизация, порча, тогда как нужно писать наново— вновь пережить события, вновь познакомиться с героями. Но как часто литератор и не догадывается о том, что для кинематографа нужно научиться писать, тем более что его уговаривают, что учиться этому и не нужно.

Конечно, есть и удачные экранизации. Вот фильмы самого последнего времени — «Я, бабушка, Илико и Илларион» и «Вступление». К сожалению, я не знаю ни книги, ни пьесы Н. Думбадзе, по которым поставлен фильм, и лишен возможности их сравнить. Но фильм «Вступление» не только интересен, но и в известном смысле «показателен». Он поставлен по сценарию В. Пановой и представляет собой кинематографическое воплощение двух рассказов «Валя» и «Володя». Но разве это экранизация рассказов? Нет, это новое осмысление писателем и жизненного и эстетического материала. Писатель ничего не теряет в своеобразии («Вступление» не оставляет сомнений в принадлежности фильма Пановой), но вместе с тем и выигрывает — «Вступление» шире, эпичнее камерных, в сущности, рассказов. Тут нет потери при экранизации, потери, которая считается такой же обязательной, как «утруска» или «усушка» при транспортировке товаров. Выиграл писатель, выиграл кинематограф, короче, выиграло искусство.

3

Мы присутствуем при наступлении литературы на кинематографию. Это естественно. Литература старше — у нее больший, чем у кино, жизненный и эстетический опыт.

Но значит ли это, что наступление литературы должно происходить только в форме экранизации литературных произведений, иногда удачных, а иногда рядовых, иногда пользующихся заслуженной популярностью, а иногда попадающих на экран благодаря случайностям «моды» на того или иного писателя?

Я не боюсь повторений. Иные мысли нужно повторять до тех пор, пока они не войдут в сознание людей, делающих искусство, войдут крепко и навсегда. Искусство живо открытиями — открытием новых сторон жизни, открытием новых, наблюденных в жизни героев, новым осмыслением кажущихся обыденными явлений. В этом смысле всякое искусство — новаторство, оно не терпит повторений, пересказа, пережевывания чужих мыслей и чувств. Кинематография не исключение из правил — она может жить как искусство, только если в ней будет свой, а не заемный запас наблюдений, свой интерес к жизни общества, к жизни людей. Этот интерес может быть проявлен в любой форме — и в форме оригинальных сценариев и фильмов и в форме экранизаций. Но экранизация не освобождает от необходимости мыслить и знать — все это нельзя передоверить даже автору экранизируемого произведения.

Конечно, можно делячески использовать литературный опыт в потоке экранизаций. Но разве милостивое разрешение литератора использовать для кино отходы литературной работы может создать искусство? Если литератор хочет увидеть свое произведение на экране, он должен сам его написать для кинематографа, он должен стать кинематографическим литератором. Сочинение сценариев не привилегия авгуров, знающих таинственные правила кинематографического ремесла и умеющих к месту написать мистические слова «затемнение» и «наплыв». Нужно вовсе не это — литератор должен соединить свой писательский опыт и писательскую зоркость с овладением новой для него литературной формой, новым литературным жанром.

Это как будто азбучные истины. Но эти истины чаще всего забываются. И вот писателя уговаривают, что учиться писать сценарии не нужно, что от него требуются только мысли и наблюдения, которые благополучно «раскадрует» профессионал-режиссер. Так из кинематографа уходит немаловажное в любой писательской работе своеобразие выражения мыслей, уходит писательская индивидуальность.

А раз она кинематографу не нужна, то писателю остается это искусство презирать. Это презрение, как

цепная реакция, распространяется и на людей, которые делают это искусство, на литераторов, которые как раз умеют работать в кино.

В свое время Г. Фиш написал сценарий о гражданской войне в Советской Карелии, о герое этой борьбы Тойво Антикайнене. На «Ленфильме» сценарий отклонили. Г. Фиш использовал материалы сценария для книги, естественно расширив рамки повествования, включив дополнительный материал. Роман «Падение Кимас-озера» пользовался успехом. Тогда тот же «Ленфильм» спохватился и... заказал Г. Фишу сценарий по его роману. Писать не пришлось. Нужно было только вытащить из стола некогда забракованную рукопись сценария. Его поставили, и фильм получился хороший.

Вот к чему приводит психология «экранизаторства», убеждение во вторичности искусства, отсутствие заботы о его развитии, творчески самостоятельном и плодотворном.

Эту традицию пора сломить, тем более что в нашей кинематографии была и другая, более плодотворная. Рядом с писателями, посвятившими себя сценарной литературе, все же работали писатели, обращавшиеся к этому жанру только периодически. Я помню, как работали для кино Тынянов, Шкловский, Вишневский, Тихонов, я знаю, как сейчас работают С. Антонов, В. Тендряков, В. Панова, Ю. Нагибин. Работа в кино обогащает их литературное мастерство, вооружает их новой наблюдательностью.

Тынянов написал «Поручика Киже» для кинематографа, прежде чем написать повесть. В сценарии он решал чисто кинематографическую задачу — на экране действовал несуществующий человек, «герой-описка» — поручик Киже. Он жил, он вступал в брак, получал чины, умирал. В повести рядом с ним появился другой персонаж: реальный писарь, сделавший ошибку, был вычеркнут из списка и как бы перестал существовать, хотя и был жив. Кинематографический анекдот был превращен в анекдот литературный. Но и сценарий и повесть были сочинены Тыняновым — он не унизился до приспособления сюжета к новому жанру, он переработал его. Поэтому «Поручик Киже» стал и литературным и кинематографическим явлением.

А сколько сценариев, написанных авторами романов и повестей по своим же сочинениям не стали явлениями кинематографии и перестали быть явлениями литературы?!

Вспомним хотя бы фильмы, о которых было сказано выше.

Когда возникла великая советская кинематография, кинематография реализма, ее создавали и писатели-кинематографисты, и писатели-прозаики, и поэты, и драматурги, и режиссура, и операторы, и актеры — все вместе. Главным в этой совместной работе был пафос открытия нового мира, открытия нового человека, новых жизненных закономерностей. Тогда мы не знали различий между экранизациями и оригинальными произведениями. Что такое «Чапаев» — экранизация книги Фурманова или самостоятельное произведение? Да просто и то и другое. Конечно, без книги Фурманова не было бы фильма, но фильм внес много нового, значительного и существенного, много такого, что сделало фильм оригинальным и новаторским произведением искусства.

Именно самостоятельность, новаторский поиск, пристальное внимание к жизни породило в те годы фильмы, иногда опережавшие литературу. Так кинематография плодотворно и серьезно обратилась к историко-революционной теме, к созданию образа Ленина, не имевшему прецедента в нашей прозе.

Зачем же сейчас, когда возможен действительный расцвет нашего искусства, передоверять заботу о его содержании автору романа или повести, а не автору сценария?

Мы так часто говорим от ответственности литературы за кинематографический репертуар, что забываем о том, что за него в первую очередь отвечает сама кинематография.

Конечно, я не собираюсь отстаивать «кастовую» кинодраматургию, да ее у нас, в сущности, и нет. В кинематографии должен работать литератор. Но это вовсе не значит, что он должен ограничиться экранизацией своих сочинений. Нет, он должен уважать это искусство, он должен его полюбить, он должен научиться для него работать.

Впрочем, это неверно. Писатель не работает «для литературы» — он пишет роман или поэму. И «для кино» он тоже не должен «работать» — он должен писать сценарий, как свое личное, творческое дело, как результат творческой потребности.

Только тогда придет расцвет кинематографии. И тогда не будет необходимости превращать кинематографию из искусства в повод для иллюстраций, в производство фильмов-балетов или фильмов-спектаклей. Зачем повторять опыт литературы, иногда вовсе не первоклассной, повторять из-за лени ума, из-за нежелания думать о жизни, знакомиться с ней, искать вдохновения в ее гуще?

Лучшие наши фильмы были созданы как новаторские произведения, как открытия. Дело не в формальных изысках — они никогда не приносили успеха. Речь идет об открытии мира, об образном воссоздании жизни, о глубине размышлений художника. Так работали те мастера нашего искусства, имена которых известны сейчас всему человечеству.

Забывать об этом для искусства опасно.

Татьяна ТЭС

С точным адресом

Некоторое время назад один молодой журналист, работающий в районной газете, прислал мне письмо.

«Посоветуйте, как быть! — сетовал в письме молодой журналист. — Редакция посылает к знаменитой доярке, чтобы я написал о ней очерк. Я знаю, что это человек, добившийся подлинных успехов в труде, самоотверженный, инициативный, передовой. Я прихожу к ней, сажусь рядом, раскрываю блокнот и говорю:

— Расскажите, пожалуйста, как вы работаете!

— А что тут рассказывать? — отвечает она. — Стараюсь хорошо работать, вот и все.

— Но как же все-таки вы добились таких успехов?

— Каждый может добиться, если работу любит. Ничего особого нет!

— Но все-таки... — продолжаю настаивать я. — Вот у вас есть свой метод... Всесоюзный рекорд...

— Ты совесть имей и к корове приглядывайся, тогда и будет у тебя метод. А сейчас, сынок, бывай здоров, мне пора на работу идти...

И ушла! —продолжал мой корреспондент.— А я так и остался с пустым блокнотом. Пришел в редакцию, сел за стол... Что делать? — думаю. Писать-то надо? Ну и написал — вокруг да около, все и ничего. Очерк мой в газете напечатали и даже на летучке хвалили. А я знаю, знаю: нет, не то! Она — человек внутренне богатый, интересный, самоотверженный... Почему же она ничего не захотела о себе рассказать? И как добиться того, чтобы твой герой впустил тебя по-настоящему в свою жизнь?»

Я задумалась над этим письмом. Как мне кажется, подобный вопрос часто встает перед людьми, работающими в той области искусства, где героями являются реально существующие люди — «герои с точным адресом». Журналист, писатель или работник документального кино в этой точке, в этих раздумьях сближаются.

В самом деле, как добиться того, чтобы образ человека был подлинно объемным, достоверным, живым? Как добиться, чтобы твой герой впустил тебя по-настоящему в свою жизнь?

Я ответила своему корреспонденту. Смысл моего письма примерно заключался в том, что знакомство с жизнью героя должно начинаться задолго до того, как состоялась встреча. Когда вы приходите к вашему герою, вы должны не только знать по-настоящему суть его труда, но и глубоко проникнуться его волнениями, поисками, стремлениями, быть душевно заинтересованным в главном содержании его жизни. Тогда можно ожидать, что он доверится вам, откроет перед вами заветный край своей души. А уж дальше... Это зависит от таланта, от зоркости художника.

Ответ пришел очень быстро.

«Я поступил так, как вы советуете, — писал молодой журналист. — И действительно, герой мой начал рассказывать о себе, рассказывать охотно, много, увлеченно... Я написал двенадцать страниц. Но когда принес очерк в редакцию, мне сказали, что он никуда не годится и печатать его не будут! Что же случилось?»

В самом деле, что же случилось?

Как я представляю, неудача пришла потому, что человек не сумел справиться с хлынувшим на него потоком впечатлений, большим жизненным материалом. Он не сумел отделить главное от второстепенного. Мате-

риал захлестнул его, детали заслонили сущность, подробности увели от основного. И вместо рассказа о человеческой жизни, яркой, сложной, целеустремленной, получился некий калейдоскоп событий.

Всю эту переписку и раздумья, связанные с нею, я припомнила, сидя в кинозале и глядя на экран, где один за другим вставали перед зрителями наши современники, герои наших дней, ставшие героями документальных киноочерков.

Как бы ни были различны по жанру виды искусства, есть многое, что их сближает. Особенно близки, на мой взгляд, документальная проза и документальное кино.

В каждом из этих жанров существуют свои законы. Но пути, которыми художник идет к своему герою, к достоверности и яркости изображения подлинной жизни, во многом близки. И трудности, встающие в работе, тоже подчас бывают схожими.

Наша жизнь, точно великий скульптор, высекает в душах людей новые светлые черты. Мы видим, как меняется облик героя, как обогащается его внутренний мир, мы видим, насколько глубже, задушевней и крепче стали внутренние связи, соединяющие советских людей.

Вероятно, вам, как и мне, случалось видеть в кино, как режиссер-документалист возвращается порой к своим героям «по второму кругу»: показав на экране нашего современника, он включает в фильм кадры, где этот же человек был снят в пору юности, а иногда и в школьные годы.

Эти кадры иногда бывают наивны, но почти всегда впечатляющи и трогательны. В чертах подростка мы угадываем то основное, что с такой четкостью проявилось в зрелом человеке; в обстановке, ситуации, пейзаже ощущаем приметы нашего времени в его движении.

И все же, как мне кажется, интересны подобные кадры не только этим.

Документальное кино не семейный альбом, где вам показывают фото, на которых люди изображены в разном возрасте и на разных этапах жизни и вы с любопытством и радостью видите, как, к примеру, выглядел космонавт-1, когда он, в новеньких, негнущихся «мальчиковых» ботинках и в сползающей на уши фуражке первый раз шел в школу.

Документальное кино — это слепок жизни в ее развитии, это искусство, обладающее даром вызывать в нашем сознании живую и широкую картину реальной жизни.

Возвращаясь к тому, что было снято операторами десяток лет назад, мы видим воочию, как изменилась за эти годы наша жизнь, сколько нового и доброго вошло в нее, утвердилось в ней.

Я говорю сейчас не о новых корпусах в Юго-Западном районе Москвы и не о новых мостах и плотинах.

Я говорю о новых чертах в сознании людей, об изменении, углублении, обогащении их духовного мира.

Стали во многом другими наши герои: и те, что глядят с экрана, и те, что сидят в зрительном зале.

Стали во многом другими и мы с вами. Глубже мера требовательности к искусству, показывающему нашего современника. Крупнее, весомей, выше образ самого героя.

Но каков же он, тот герой, что глядит на нас с экрана? Похож ли он действительно на того, которого мы встречаем в жизни, на того, с которым мы дружим, на того, кто так дорог и бесконечно интересен нам?

Мне довелось посмотреть подряд много документальных фильмов, посвященных нашим современникам, много киноочерков, кинопортретов, киноновелл. Они были различны по качеству, по «почерку» авторов, по художественному решению и мастерству. Я хочу остановиться на двух из них и поразмышлять над ними. Как мне кажется, два этих фильма дают повод для размышлений.

Итак, живет в Москве семья Лубяко. Есть в этой семье сын Юрий — молодой слесарь, молодой человек, «один из тех, о которых спорят писатели и которые сами спорят с писателями». У него жена Нина — учительница; сестра Таня, работающая в заводской лаборатории и одновременно занимающаяся в институте; есть Борис, токарь, с недавних пор студент. Глава семьи, Николай Сергеевич Лубяко, работает на заводе «Красный пролетарий» сорок лет подряд. Он пришел сюда подростком-учеником, шагал на завод слесарем, торопился в цех, став мастером. Он идет по той же хорошо знакомой улице к заводу и теперь, когда стал начальником одного из цехов.

Корнями своими глубоко связанная с одним из старейших московских заводов, семья эта живет в одном из самых новых районов Москвы. На примере этой семьи можно проследить путь развития рабочей интеллигенции. На примере этой семьи можно увидеть силу и святость трудовых традиций, перехо-

дящих от поколения к поколению, преемственность их. Словом, нет никаких сомнений в том, что выбор героев был сделан правильно и семья Лубяко заслуживает того, чтобы о ней рассказали средствами киноискусства.

Случилось так, что я сначала просмотрела монтажные листы этого фильма из жизни семьи Лубяко, который сделали режиссер Л. Данилов и оператор И. Михеев по сценарию А. Зоркого. Дикторский текст подкупал живостью, точностью; изобразительный материал казался обширным. Несколько настораживала, правда, традиционная картина пышного праздничного стола, за которым собралось все семейство. Пожалуй, настораживала еще «акцентированность» некоторых деталей; так, к примеру, для того чтобы показать глубину духовных запросов Юрия и его жены, режиссер и оператор решили снять их не более или не менее, как на концерте органной музыки. Но, в конце концов, подумала я, если люди любят органную музыку, может быть, и стоило это показать?

И вот на экране фильм «Из жизни семьи Лубяко».

Сидит за рулем «Москвича» Юрий Лубяко, возвращающийся после отпуска в Москву. Идет на работу его отец. Сдает в институте экзамены его сестра Таня. Юрий, сидя дома, собирает радиоприемник, играет на пианино. Борис рассказывает об альпинистских маршрутах, увлекательных горных походах. Нина делится успехами своих учениц. Глава семьи Николай Сергеевич толкует в цехе с рабочими. Его жена Валентина Алексеевна работает в плановом отделе завода. Таня отвечает преподавателю, что такое изохронный процесс. Дедушка с бабушкой купают маленького Алешку. Дедушка с бабушкой работают на садовом участке...

Проходят один за другим кадры, показывающие членов семьи Лубяко на работе, дома, на отдыхе, в беседе; мелькают эпизоды, мелькают лица...

Но что же все-таки узнаем мы о жизни этих людей? О чем они думают, к чему стремятся, что их волнует?

То, что мы увидели на экране, оказалось лишь приметами людей, деталями их биографии. Связанные воедино, эти приметы не срослись, не ожили, а так и остались разрозненным собранием фактов, когда-либо происшедших в семье Лубяко. И не ожили они, как мне кажется, прежде всего потому, что их не скрепила плоть и кровь живой жизни.

Вместо жизни героев на экране пышно и разнообразно предстала ее схема. А схема обладает удивительной особенностью: чем детальней ее разрабатывают, чем прилежней ей следуют, тем безжизненней, тусклей, поверхностней становятся образы изображенных на экране людей.

Киноаппарат, так же как микрофон репортера или блокнот журналиста, имеет грозное свойство. В ту минуту, когда на героя (если, конечно, он не профессиональный актер) направлен подстерегающий его киноглаз, человек чувствует неодолимое желание поступать не так, как действует в обычной жизни, а так, как, по его разумению, пришедшие к нему режиссер и кинооператор хотят, чтобы он поступил.

Это желание бесследно исчезает, если человек чувствует в пришедших к нему киноработниках не «соглядатаев» его поведения, не сторонних, преднамеренных наблюдателей, а заинтересованных, расположенных к нему людей.

В фильме о семье Лубяко этого не произошло.

Создатели фильма не стали друзьями семьи Лубяко, не полюбили ее, не узнали по-настоящему, чем живет эта семья, каков ее внутренний мир.

Расплата пришла незамедлительно. Если не стали друзьями героев создатели фильма, то не стали их друзьями и зрители. И здесь я подхожу к главной причине, из-за которой столь подробно остановилась на разборе этого небольшого двухчастного фильма.

Наш зритель очень вырос за последние годы. Его восприимчивость обострилась, его взыскательность повысилась, его художественный вкус углубился. Показывая в документальном кино реально существующих людей, их жизнь, их судьбы, мы в какой-то мере показываем зрителю его самого. И если этот портрет современника лишен глубины проникновения в его внутренний мир, если в нем нет истинных черт характера, истинных свойств души, зритель в лучшем случае останется к нему равнодушным. В худшем же случае будет раздражен, ибо неправда в искусстве всегда раздражает.

Меня могут спросить: «О какой неправде вы толкуете, если в фильме нет выдуманных событий, выдуманных людей? Все так и было на самом деле...»

Да, факты фильма достоверны. Но эта частная, узкая достоверность не переплавилась в

подлинную большую правду жизни. А настоящее искусство начинается там, где существует этот драгоценный сплав.

Тот Юрий Лубяко, что живет в Москве на Профсоюзной улице, куда содержательней и интересней, чем человек, вставший перед нами на экране. Я охотно верю, что он и есть один из тех молодых людей, «о которых спорят писатели и которые сами спорят с писателями».

Но с тем Юрием Лубяко, которого показали нам авторы фильма, никому не придет в голову спорить. Никаких поводов для этого он не дает. Хотя бы потому, что, следя за эпизодами фильма, зритель совершенно не в состоянии представить, о чем же может спорить этот добрый и приятный молодой человек, терпеливо выполняющий на экране все, что от него требуют режиссер и оператор.

Однажды на Международном конкурсе музыкантов имени Чайковского я слышала, как один из выдающихся наших музыкантов и педагогов Генрих Густавович Нейгауз сказал о талантливом пианисте:

— Он владеет искусством паузы. А пауза в музыке — это раздумье.

Мне кажется, подобную оценку можно отнести и к работе кинематографиста.

Когда на экране в стремительный бег событий врывается пауза, она прекрасна, если наполнена раздумьем.

В фильмах, подобных тому, о котором идет речь, нет пауз. И портреты наших современников, слепки их жизни превращаются в некий плотный и шумный каталог биографий, добросовестный и бесцветный список фактов перенесенных на экран.

И тут я вспомнила фильм Р. Кармена, посвященный нефтяникам Каспия.

В этом фильме есть такой эпизод. У буровой скважины, затерянной в море, в штормовой вечер сидит немолодой человек. Лицо его покраснело от ветра, сильные руки задубели, возле рта пролегли складки усталости. Видно, что он не спал много ночей подряд.

Человек сидит задумавшись, глядя перед собой умными, зоркими глазами, глубоко уйдя в свои мысли. Проходит кадр за кадром, а на экране по-прежнему все тот же человек, по-прежнему он неподвижен и все так же глядит, глубоко задумавшись, перед собой... Но зритель не в силах оторвать глаз от его усталого, мужественного лица, по которому, как отблески на морской волне, проходят свет и тени раздумья.

И вот уже начинает казаться, что ты сам сидишь рядом с ним на крошечной металлической суше, созданной руками людей в бушующем море, и сознаешь всем сердцем отвагу и доблесть труда нефтяников Каспия, труда, полного бесстрашия и силы. Режиссер подстерег ту заветную минуту, в которую раскрывается душа человека, освещая, точно факелом, прожитую им жизнь. И зритель увидел эту жизнь и преклонился перед ее трудовым подвигом.

Человек, о котором я рассказываю, — Михаил Иванович Каверочкин, знаменитый буровой мастер. Я знала Каверочкина, бывала у него на буровой скважине в море, встречала его на берегу, когда весь квартал этого района Баку высыпал на улицу, чтобы встретить нефтяников, возвращающихся домой после долгой и нелегкой трудовой вахты в море. Я была у Каверочкина дома, когда его жена, взволнованная и счастливая, собирала на стол обед для виновника торжества, а мать Михаила Ивановича, прямая, как ружье, старуха в черном платке, сидела навытяжку и не сводила с сына гордых глаз.

Мне казалось, что я хорошо знала его.

Но в тот миг, когда я увидела с экрана это усталое обветренное лицо ушедшего в глубокие думы человека, я поняла, что только сейчас узнала его по-настоящему.

В ту минуту я даже не осознала, что, для того чтобы снять эти прекрасные кадры, режиссер должен был прожить не один день среди грохочущих волн на этом крошечном металлическом острове рядом со своим героем.

Он должен был делить с героем его трудности и радости, проникнуться его заботами, знать по-настоящему его труд. И вот тогда-то и приходит то, что так бесконечно дорого: душевное доверие героя к работнику искусства. Оно приходит только тогда, когда тот перестает ощущать в режиссере, операторе, писателе, художнике своекорыстного наблюдателя его жизни, а видит в нем помощника, близкого и кровно заинтересованного в его работе человека.

Характеры людей различны, и с разными людьми это происходит по-разному.

С одним надо, как говорится, съесть пуд соли. Другой может открыться тебе сразу в ту минуту, когда ты найдешь верный и добрый ключ к его душе.

Единого рецепта нет. Но в одном я абсолютно уверена: нельзя создать объемный и глубокий портрет человека, если подлинное,



«Эхо в горах»

вдумчивое знание его жизни заменено временной осведомленностью.

Мне кажется, это одна из причин, породивших неудачу фильма о семье Лубяко. Сделанный профессионально грамотно и трудолюбиво, он не трогает в вас ни одной струны, не вызывает ни душевного отклика, ни раздумья. В этом фильме с такой очевидностью сказались последствия неверного решения темы, неверного подхода к ней, что это и заставило меня так подробно на нем остановиться.

В чем-то этот фильм может служить уроком. В чем-то даже предостережением.

Среди документальных фильмов, с какими мне пришлось сейчас познакомиться, есть еще один, о котором хочется поговорить. Называется он «Эхо в горах». Сделан он режиссером В. Мусатовой и оператором С. Мединским по сценарию В. Горохова.

Если в фильме «Из жизни семьи Лубяко» собрано столько фактов и сюжетов, что их трудно все упомнить, то в фильме «Эхо в горах» как будто событий очень мало. На экране — дорога в горах Тянь-Шаня, машина, идущая по дороге. Кадр за кадром показывают на экране все ту же машину, снятые с проезда дорогу и скалы, ногу шофера на тормозе, руки шофера на руле, лицо шофера, отраженное в зеркальце на ветровом стекле... И вдруг скрип покрышек, колесо на краю пропасти, и снова лицо шофера в зеркальце машины....

Человек испугался гор, испугался высоты. Больше он не поведет машины по горной дороге. Это ему говорит главный инженер высокогорной стройки Юрий Аквилянов. Не сошелся человек характером с горами, пусть ищет в жизни другие пути. С высотою не шутят, здесь малодушным места нет...

И вот снова горы, снова машина, но теперь в машине сам Аквилянов. Скалы, утесы, пропасти, табун лошадей, потерпевший аварию грузовик у скалы, лошади, идущие мимо разбитого грузовика по горной дороге, пастух, облака...

Высокое строгое небо. И человек, едущий в машине, все вверх и вверх.

Зритель ощущает дыхание жизни, которой живут строители горных дорог, трудности этой жизни, ее жесткие законы. Пожалуй, он ощущает это с первых же кадров. Ему не надо объяснять, что Аквилянов — человек бесстрашный. Зритель уже увидел, что работа в горах — не детская забава. На секунду ему показали, как к человеку приходит страх. От этого стала еще рельефней природа мужества.

Аквилянов пришел в горы шесть лет назад. Мастером участка он повел людей в горы. Потом стал прорабом. Теперь он главный инженер. Позади него многие десятки километров проложенной в горах трассы, и не припомнит он среди них ни одного легкого метра...

На помощь дорожникам пришли строители тоннеля. Они встретились где-то у самого синего неба, у заснеженного перевала, на высоте в четыре тысячи метров, где не привыкшему к горам человеку и дышать-то трудно. На штурм горы повел строителей инженер Олег Ширяев. Горы сдружили Аквилянова и Ширяева, связали их общностью труда, общностью радостей и забот.

Встретившись, они сразу же начинают разговор о дороге, о бетоне, самосвалах, кубометрах, профилях... Так порою и забывают спросить друг друга:

— Ну, как жизнь?

Может быть, потому забывают, что дорога для них — это и есть жизнь...

Как и глава семьи Лубяко, Аквилянов отдал любимому делу все свои зрелые годы. Он пришел в горы мастером, потом стал прорабом, потом инженером... За его плечами шесть лет в этих горах Тянь-Шаня. За плечами Николая Сергеевича Лубяко — сорок лет на заводе.

Но авторы фильма так и не рассказали нам, как старый рабочий Николай Лубяко прожил эти сорок лет, что их наполняло.

Они показали Николая Сергеевича во многих местах, при различных обстоятельствах: в цехе, на улице, дома с внуками, за праздничным столом, с женой на даче...

Юрия Аквилянова мы видели только в горах. Видели небритым, озабоченным, в рабочем костюме, среди серых туманных скал.

Но мы узнали о Юрии Аквилянове так много, словно давным-давно с ним знакомы.

Создатели фильма «Эхо в горах» показали нам не детали биографии человека, а его характер. За характером мы ощутили его судьбу. А за судьбой человека встал великий образ Родины.

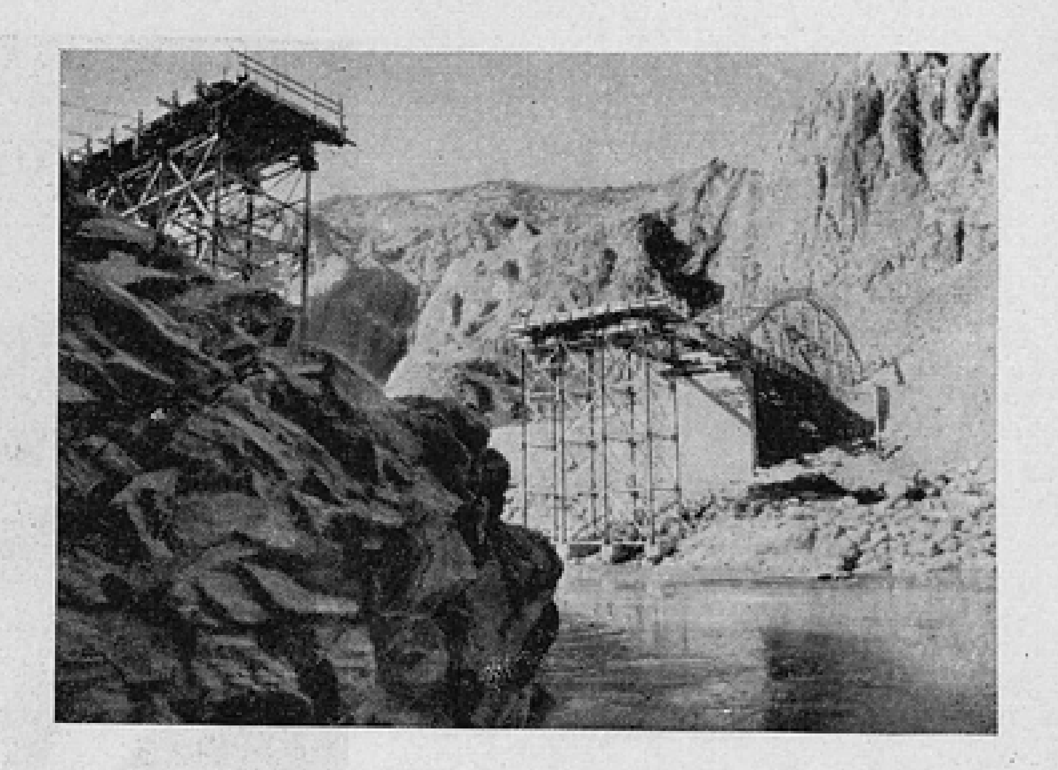
Все крупно в горных пейзажах: скалы, пропасти, камни, небо... Но как выразительно передана в фильме цена одного маленького сантиметра! Сантиметр в сторону — ошибка в расчете. Сантиметр в сторону — колесо над пропастью... Нет, это не частная деталь. Это ощущение цены точности. Это ощущение особенностей труда, вдумчивое понимание его. Это потребность пережить со своим героем то, что переживает он сам.

Как и в фильме о семье Лубяко, здесь есть синхронно записанные куски живой «бытовой» речи. Вспомним: Юрий Лубяко слушает рассказ Бориса об альпинистском походе. В фильме «Эхо в горах» Люберанский рассказывает у костра об охоте на кабана. Опять-таки эти куски в чем-то схожи, у них одинаковая нагрузка: дать кусочек жизни человека вне его труда.

Но в фильме о семье Лубяко «бытовизм» синхронно записанной речи звучит нарочито; ты не можешь избавиться от смутного чувства, что это некий «вставной номер», который включен, чтобы оживить и «утеплить» принаряженную скованность героев.

В фильме «Эхо в горах» беседа у костра течет естественно и легко. Зритель поверит правдивости этой беседы, потому что верит всему, что ему рассказали об этих людях. Беседа у костра — не условный подвесок к сюжету, а его органичная ткань.

Красивы ли показанные в этом фильме горы? Не знаю! Оператор ни разу не заставил залюбоваться пейзажем, ни разу не «щегольнул» скульптурно вылепленным облаком или повитой туманом пропастью. Но вы уносите ощущение величия и силы природы, суровой притягательности Тянь-Шаньских хребтов.



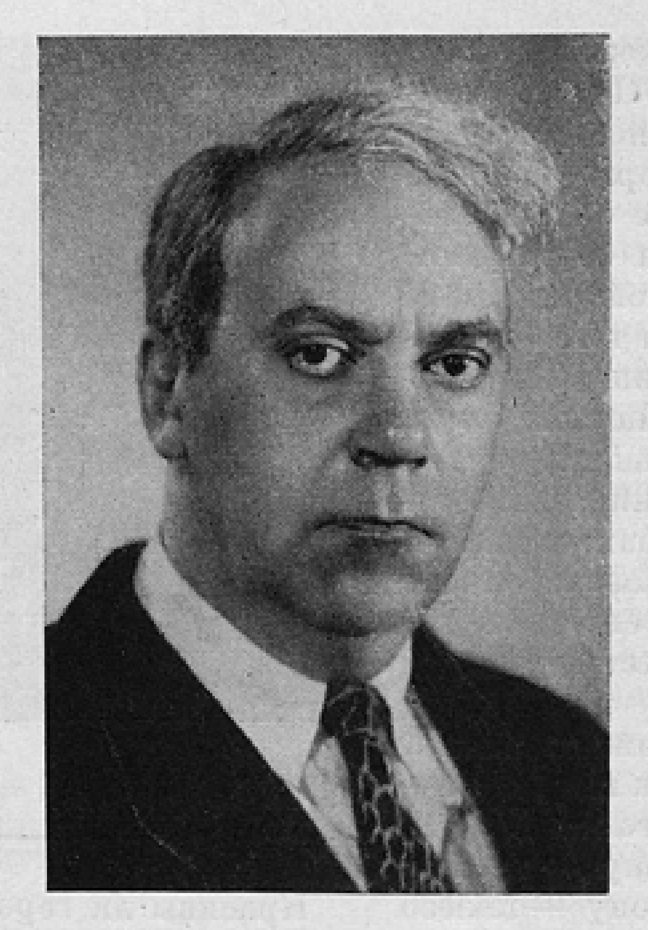
«Эхо в горах»

Красивы ли герои фильма «Эхо в горах»? Не знаю! Оператор не «подсвечивает» их, не украшает, не наряжает в праздничный наряд. Но вот вы видите на экране, как движется над рекою ферма моста, как подкладывают каток, как рабочие вращают лебедку, и вам становится ясно, сколько труда вложено в этот мост, как бесконечно он дорог построившим его людям. А когда могучие металлические фермы встают наконец на место и люди счастливо улыбаются, глядя на новый мост, вы знаете: этот день для них — истинный праздник. И все: серые, суровые горы, бессолнечный ветреный день, люди в рабочей одежде — создает в вашей душе чувство радости, ощущение красоты, к которой вы сейчас прикоснулись, красоты благородной и строгой.

Авторов фильма где-то можно упрекнуть в недостаточной четкости монтажа, в случайности сюжетных связок.

Но понимание этого приходит позже, когда в зале зажигается свет. Пока фильм на экране, ты следишь за ним неотступно. И когда он заканчивается, кажется, что ты провел с его героями не двадцать минут в душном кинозале, а прожил с ними большой кусок жизни.

И вот эту-то жизнь во всей ее чистой и справедливой красоте, в ее правдивости и духовном богатстве мы и хотим видеть в фильмах о героях нашего времени, о строителях нового мира на земле, о наших товарищах и братьях по труду.




Юрий ГЕРМАН, Иосиф ХЕЙФИЦ



СОВРЕМЕННАЯ ИСТОРИЯ...

Во весь экран — трепещущее на ветру пламя. Оно вырывается из земли, окаймленной гранитным парапетом. Марсово поле пустынно. Раннее утро, еще не идут трамваи. У вечного огня молча стоит девушка, рядом с ней юноша в форме моряка-курсанта.

Разграфленное дорожками и газонами Марсово поле. Вдалеке — сторож подметает возле урн.

Искорки огня мерцают в затуманенных слезами глазах Риты.

Метет дорожку сторож. В строгой геометрии газонов он единственный здесь, в этот ранний час.

Толик *(так зовут курсанта.)* Значит, конец? Так я тебя понял?

Рита. Как это у вас говорят?... Можете быть свободным!

Толик *(с горькой иронией)*. Слушаюсь...

Он хотел уйти, но помедлил, взглянув на часы.

Вдали, со стороны Невы показывается комендантский патруль. Идет не спеша, не в ногу. Поблескивает кортик старшего офицера.

Толик. Когда-то ты говорила о вечном...

Рита. Мало что говорила... Ничего не существует вечно. Даже человек, который «звучит гордо», на восемьдесят процентов состоит из воды...

Т о л и к *(горько)*. Ясно... Ну, а этот огонь?

Р и т а *(кивнула на огонь)*. Горелка диффузионного типа, в нее поступает метан, окись углерода и углекислота...У меня было пять по химии. Я еще помню!

На первом плане пылает факел, доносятся слова Риты:

— Цэ аш четыре, плюс аш два, плюс цэ о, плюс аш эн два...

Т о л и к *(иронически)*. Так... Понятно... Это он тебя научил?

Р и т а *(ее фигура дрожит в струях горячего воздуха)*. А хотя бы и он. Он на все готов для меня. Он возьмет меня с собой за границу. В Париж! Потом в эту... Как ее... В Ментону! И в Монте-Карло!

Толик вытягивает руки по швам. Медленно проходит патруль с повязками на рукавах.

Р и т а *(тихо)*. Паинька! Отличник! *(Сквозь слезы.)* А я должна ждать? Я хочу жить сейчас, а не потом... И не ходи больше ко мне! Отправляйся «для дальнейшего прохождения службы».

Толик козырнул и пошел. Пошел, не оглядываясь, ускоряя и ускоряя шаг...

Рита остается на дорожке парка. На первом плане трепещет на ветру огонь...

Появляется заглавная надпись: «Современная история...»

Идет вся «шапка» картины. Фон: Марсово поле, дорожки, стоящая в раздумье Рита. В конце шапки: первый солнечный луч упал на землю—начался день.

В зеркале машины «скорой помощи» — лицо доктора Березкина. Он измучен суточным дежурством, глаза полузакрыты. Далекие, возникающие в памяти доктора звуки прошедшей ночи: телефонные звонки, тревожные команды диспетчеров, взволнованные голоса, зов на помощь...

В утреннем потоке быстро идущих машин медленная, «усталая» «скорая» подползает к перекрестку, останавливается у светофора. За рулем — шофер Есаулов.

Е с а у л о в *(доставая из-под халата ключ)*. Ключ от комнаты не потребуется, Александр Николаевич?

Березкин приоткрывает глаза и устало кивает шоферу.

Е с а у л о в. Намечаются перспективы?

Березкин молчит.

Е с а у л о в. Я с рыбалки раньше утра не вернусь.

Березкин молча тщательно и устало моет руки над кухонной раковиной. На втором плане готовит завтрак мать.

М а т ь. Теперь два дня свободен?

Б е р е з к и н. Один.

М а т ь. Опять за кого-нибудь дежуришь?

Березкин кивнул и пошел в комнату, вытирая на ходу руки.

За столом — трое детей. Кузьма — ему лет восемь, Ирка — на год старше и Лева — десятиклассник. Дети завтракают. Увидев входящего Березкина, Кузьма вскочил.

К у з ь м а. Завтрак принимаем нормально! Самочувствие хорошее!

Б е р е з к и н *(садясь к столу)*. Вольно.

Молча едят.

И р к а. Дядя Шура!

Б е р е з к и н. Я дядя Шура.

И р к а. Интересное было дежурство?

Березкин. М-м.

Кузьма. Помнишь, ты рассказывал, как один тип объелся пельменями...

Мать ставит перед Березкиным тарелку с едой.

Березкин. Дежурство было — обхохочешься!

Лева. Пришлось... как это... вызывать к жизни неприкосновенные запасы организма?

Березкин отхлебнул из ложки и отодвинул тарелку. За столом замолчали.

Березкин входит в свою комнату. Бросает на стол кошелек, записную книжку и ключ, взятый у Есаулова, набирает телефон.

Березкин *(в трубку)*. Это ты? Как, нету? А где она? Это неважно кто. Допустим, даже директор!

Приоткрылась дверь в общую комнату; он носком достал до нее и захлопнул. Опять щелкает телефонный диск.

Женский голос манерно отвечает:

— Хэ-л-л-о-у!

Березкин, подумав, вешает трубку и начинает набирать новый номер.

В это время в комнату вбегает Кузьма. Ему срочно понадобился перочинный ножик.

Березкин *(Кузьме)*. Иди отсюда, каша остынет. *(В трубку.)* Нину Владимировну! Откуда? *(Измененным голосом.)* Из... Госарбитража. *(Кузьма нехотя уходит, забыв прикрыть дверь. Березкин носком прикрывает ее.)* Это ты? Где обычно. Часов в двенадцать, как пушка выстрелит.

Кузьма влезает на стул, приставленный к буфету. На буфете две уродливые вазы из подкрашенного стекла. Он засовывает руку в одну из них и достает оттуда жестяную коробочку. В коробочке что-то позвякивает.

Мать *(насвистывает)*. В свое время в оперетте хорошо свистели только мы две: Яся Яворская в Харькове и я.

Кузьма *(наверху)*. Ох, бабушка дает!

Мать *(обернулась, увидела)*. Осторожно, разобьешь! Сколько раз я говорила тебе: это память о моем бенефисе. Это — ценность!

Березкин *(входя)*. Ты, мама, или продай эти вазы, или даром отдай! Или в крайнем случае приплати, чтобы их взяли! *(Детям.)* Идите сюда!

Все трое подходят к столу.

Березкин. Покажите руки!

Дети протягивают руки вперед. Каждому Березкин дает по монетке на завтрак.

Шумной ватагой, толкаясь и хохоча, дети высыпают на лестницу.

Березкин переодевается в своей комнате. Мать убирает со стола — в общей.

Мать. Я такая мотовка! Купила им пирожных ради праздника. Сегодня же начало занятий. Ты не сердишься, Шура?

Березкин *(продолжая переодеваться)*. Они имеют все, что нужно в их возрасте. Они получают жиры и глюкозу...

Мать. Глюкозу... *(Вдруг с силой.)* Шурик, подай на него в суд. Сколько лет ты надрываешься, тянешь! Тебя же не хватает: брат, мать, племянник, племянница... Я помню, ты обожал раньше хорошие галстуки, любил выпить бокал вина... Ну, и свил бы, наконец, гнездышко...

Березкин. Гнездышко?.. Где? У детей на головах?

Он берет со стола окантованную фотографию плотного человека в докторской шапочке.

Березкин *(глядя на фотографию)*. А насчет суда... Он умер, мама. Разве ты об этом не слышала, погиб! На эпидемии... Подох!

На глаза ему попадаются старые детские ботинки. Он щупает подошвы, критически оглядывает сношенные каблуки и бросает в чемоданчик все три пары.

...По улицам города идет троллейбус. Бегут по тротуарам праздничные малыши—школьники, то поодиночке, то целыми ватагами. Их много—кажется, они заполнили весь утренний город.

В троллейбусе Березкин с чемоданом на коленях. Он углубился в чтение «Записных книжек» Ильфа. Поднял глаза и увидел кого-то напротив.

Между спинами и авоськами пассажиров мелькнуло лицо Шуры Орловой. Мелькнуло и исчезло, перекрытое чьим-то портфелем.

Березкин пытается найти такое положение для своей головы, чтобы увидеть незнакомку не по частям, а целиком. Но это ему не удается.

Покачиваются в такт движению троллейбуса пассажиры, открывая Березкину то Шурины ноги, то пол-лица, то руки с сумочкой.

Березкин бесцеремонно отодвигает стоящего перед ним гражданина с газетой, чтобы лучше рассмотреть Шуру.

Теперь ему видна ее щека, маленькое ухо, глаза и открытый лоб с нависающей прядкой светлых волос. Все это мелькнуло и исчезло, а вместо этого в поле его зрения бедро и локоть стоящей в проходе дамы. Стебли лука в ее сумке мерно покачиваются в такт движению троллейбуса.

Внимательное лицо Березкина.

Шура на секунду открылась его взору. Открылась наконец вся, а не по частям. Троллейбус затормозил, пассажиры «спрессовались» возле водительской кабины и заслонили от Березкина незнакомку.

Березкин ждет, захлопнув книгу.

Выходят пассажиры. А место, где сидела Шура, пусто.

Подумав мгновение, Березкин спешит к выходу. Троллейбус уже тронулся, и он спрыгивает на ходу, защемив в дверях чемодан.

Не спеша, задумавшись, идет в толпе школьников Шура Орлова. Невесело оглядывая детей, она останавливается против здания школы. Мимо нее уже не идут, а бегут опаздывающие. Весь этот шумливый и разнокалиберный «птичий базар» спешит, летит во двор школы.

С размаху упал на асфальт маленький школьник. Шура бросилась к нему, помогла подняться, отряхнуть пыль с новой фуражки. Мальчишка захныкал.

Шура. Ну, чего ты?

Школьник. Я учительницы боюсь!

Шура. Вот глупости. Я тоже учительница, а ты ведь меня не боишься.

Березкин обернулся, увидел Шуру, услышал ее фразу.

Идет Шура, думает свою думу.

Шагает за нею Березкин со своим чемоданом. Толпы ребят с цветами текут мимо.

Шура Орлова присаживается на край длинной парковой скамейки, достает из сумочки сигареты и закуривает. На другой конец скамьи садится Березкин, ставит чемодан на землю. Он достает книжку Ильфа, находит нужную страницу.

Березкин *(читает вслух)*. «Человечество хорошеет с каждым днем, некрасивых уже совсем нет». Здорово сказано.

Но Шура даже не обернулась.

Березкин *(оглядывая ее)*. Для желающих «страдать» в недалеком будущем построят кабины, вроде душевых. Страдай, если хочешь, но другим настроение не порть. Это вопрос общественной гигиены.

Шура по-прежнему молчит. Старик в соломенной шляпе подошел с газетой и приготовился сесть посередине, между Шурой и Березкиным.

Березкин *(соврал, не задумываясь)*. Осторожно! Здесь окрашено.

Старик покосился на скамью и отошел.

Березкин *(из книжки)*. «Собираясь в гости, собирайте кости!» Как вам это нравится?

Мимо идет дама с девочкой-куколкой. Вдруг сделала круглые глаза и уставилась на Березкина.

Березкин и Шура на скамье.

Дама *(подходит к скамейке)*. Доктор, я вас узнала! Доченька, он спас твою жизнь.

Шура Орлова изумленно взглянула на Березкина.

Березкин *(смутившись)*. Вы обознались, мамаша. Я не доктор! Я... *(он посмотрел на свой чемодан)* приезжий. Приехал в командировку. Из... этой.... Качиры...

Дама. Из Качиры?! А вы разве...

Березкин. Вот именно, что не «разве»...

Девочка вдруг заревела, и дама утянула ее за руку.

Березкин смотрит на Шуру, но она по-прежнему безучастна ко всему происходящему.

Березкин *(из книжки)*. «Ария Хозе из оперы Бизе!..» *(Шуре.)* Правда? Уставился на нее бесцеремонно и даже несколько нагловато.

Шура *(с любопытством)*. Ну, что вы на меня уставились?

Березкин. А я же в командировку приехал. На экскурсию. Что ни увижу — полагается разглядеть, запомнить. Только вот не повезло — прокол! Отстал от коллектива и растерялся до слез. Все бегут, все спешат, а куда? *(Без перехода.)* Показали бы какой-нибудь исторический памятник, чем зря расстраиваться!

Шура. Я не экскурсовод.

Березкин. А кто вы?

Шура *(грустно)*. С некоторых пор я домашняя хозяйка.

Березкин. Темните. Таких домашних хозяек не бывает. *(Тоном колдуна.)* Вы — учительница!

Шура *(скрывая изумление)*. Нет... Я — домашняя хозяйка...

Она отвернулась, давая понять, что разговор окончен.

Березкин *(вздохнул)*. Эх! А еще говорят, что ленинградцы любят показывать свой город-герой. Красивая легенда!

Здесь, впервые за всю сцену, она улыбнулась и поднялась. Встал и Березкин со своим чемоданом.

Не спеша они идут по набережной. Свистит веселый ветер, кружатся чайки над водой. Играет радио на моторном боте.

Березкин. Простите, а это какая же река?

Ш у р а. Это Фонтанка. *(Вдруг с необыкновенной доверчивостью.)* Знаете, мне кажется, что у каждого города есть душа. И эту душу нужно уметь почувствовать и понять...

Б е р е з к и н. Надо же!

Ш у р а *(рассердившись на собственную откровенность)*. Что, надо же?

Б е р е з к и н. Просто удивляюсь на вас. Какая же, например, может быть душа у Москвы?

Ш у р а. У Москвы? Гостеприимная, радушная, хлебосольная...

Они стоят на Мойке и молчат. Солнце прячется, и внезапно обрушивается ленинградский осенний шквальный дождь. Березкин хватает Шуру за руку, и они бегут под укрытие.

Они вбегают задыхающиеся, мокрые и останавливаются у колонны, испещренной надписями.

Ш у р а. А здесь ходил Пушкин. Представляете? Шел и улыбался.

Б е р е з к и н. Почему непременно улыбался? У него же трудности были: Бенкендорф там, лично Николай Первый...

Ш у р а. Он был веселый человек, открытый, а уже потом пушкинисты о нем всякого навыдумывали.

Б е р е з к и н. Чудная вы какая!

Ш у р а. Почему это?

Б е р е з к и н. Я таких не встречал... у нас в Качире.

Шура вглядывается в своего спутника, стараясь понять — не разыгрывает ли ее «командировочный из Качиры». Дождь так же внезапно, как начался, вдруг прекратился. Выглянуло солнце, и они вышли из-под укрытия.

Но вот они вбегают под гранитную статую, застигнутые врасплох новым «прорывом дождя».

Б е р е з к и н. А душу Ленинграда вы не можете мне обрисовать?

Ш у р а *(вновь посмотрев на своего спутника, подозрительно)*. «Обрисовать»? Для чего вы прибедняетесь?

Дождь как отрезало, сверкнули лужи. Шура и Березкин выходят из-под своего укрытия.

Они идут по набережной Невы.

Б е р е з к и н. Значит, здесь он и стоял. «Думой полн». «На берегу пустынных волн». Царь! (*Умиленно.*) А теперь это все принадлежит народу...

Рявкнула пушка с Петропавловской крепости. Прохожие, все как один, посмотрели на часы.

Ш у р а. Не пугайтесь, это пушка — двенадцать часов.

Б е р е з к и н (*вспомнив про назначенное свидание*). Уже двенадцать? Царь-пушка. Ясно. *(Легкая тень пробежала по его лицу, но он не подал вида.)* Вернусь в Качиру — вспоминать буду.

Ш у р а. Послушайте, а почему от вас аптекой пахнет?

Б е р е з к и н *(застигнутый врасплох)*. Аптекой? А потому... А люди, между прочим, не знакомятся по запаху. Я не Трезор, я — Александр Николаевич. А вы?

Ш у р а. Я — Александра Николаевна.

Б е р е з к и н. Значит, тезки?

Он крепко пожал руку Шуры.

Огромная афиша: «Любовь в апреле». Фрак, флердоранж, страдающие глаза над улицей. Березкин и Шура говорят, видимо, об этом фильме.

Ш у р а. Вы видели? Показывают не любовь, а ничтожные чувства! Называется это почему-то «правдой жизни». От этой правды человек делается хуже, чем он есть, а любовь должна делать людей лучше, выше, сильнее... Или я не права?

Б е р е з к и н *(грустно и зло)*. Тысячи и тысячи людей ждут того, что вы называете любовью, но не их вина, если, так и не дождавшись, они мирятся на заменителе... Любить — это, знаете ли, как писать хорошие стихи, не каждому дано...

Шура с удивлением, почти с испугом всматривается в Березкина. А он, едва приоткрыв свою душу, пугается и резко меняет курс.

Б е р е з к и н. Вот так в кратких чертах... А теперь — конкретное предложение: здесь поблизости моя база. Зайдем ко мне, попьем чайку, развеем скуку....

Ш у р а *(спокойно)*. Имеется другое конкретное предложение: я вам влеплю пощечину, и вы наконец поймете душу нашего города.

Б е р е з к и н. Простите. Слышите?

Шура молча пошла. Березкин молча идет за ней.

Б е р е з к и н. А то кинусь под троллейбус...

Ш у р а *(спокойно)*. Слушайте, идите своей дорогой, товарищ командировочный, а у меня есть дело...

Б е р е з к и н. Какое?

Ш у р а. Мне нужно купить ботики.

Б е р е з к и н *(вспомнив про свой чемоданчик)*. И мне нужно кое-что на фронте обуви...

Ш у р а. Господи! Откуда вы взялись на мою голову!

Крупный универмаг в часы пик. Толпы покупателей атакуют прилавки, образуя «водовороты», и сквозь эти «водовороты» протискиваются Шура и Березкин. Гремит радио, рекламируя товары.

Б е р е з к и н. Чуть не потерял вас... Вы меня только не бросайте, я тут без вас пропаду...

Ш у р а. Что вы хотите купить?

Б е р е з к и н. Мне бы в «Детскую обувь».

Отдел детской обуви. Здесь толпа особенно велика. Березкин пробирается к прилавку, жестом просит у продавщицы показать детские ботинки. Он обстоятельно ощупывает товар, поминутно оглядываясь на Шуру, боясь потерять ее.

Стоя против круглого зеркала в отделе головных уборов, доктор Маслюков (его фото стояло на столе в комнате Березкина) примеряет шляпы. Он придирчив: продавщица едва поспевает выкладывать на прилавок все новые и новые фасоны. Доктор Маслюков надевает одну за другой фетровые, велюровые, соломенные шляпы. В круглом зеркале возникают десятки вариантов одного и того же неприятного лица. То туповатого, то надменного, то льстивого, то кокетливо подыскивающего выражение, идущее к фасону шляпы.

На это лицо смотрит внимательно, забыв о детских ботиночках, Березкин.

Задумчиво стоит в сторонке Шура, сопротивляясь плотному течению толпы.

Доктор Маслюков видит в зеркале Березкина.

Лицо Березкина становится злым, почти яростным...

Маслюков, отодвигая своим широким тазом соседей, выбирается из толпы. С ним жена — роскошная белокожая блондинка. Секунда — и они исчезают за колонной.

Шура, ничего этого не заметив, усмехнувшись внезапно какой-то своей мысли, делает несколько решительных шагов по «течению». Толпа поглощает ее. Пересекая поток, она выходит к двери, и мельница-дверь выталкивает ее на улицу...

Напрасно ищет Березкин свою спутницу, ныряя в отчаянии против течения.

Он бродит среди покупателей, а в глазах рябит от кастрюль и самоваров, детских колясок и абажуров... Радио предлагает ему купить бюстгальтеры, ночные рубашки, предметы ухода за лицом, демисезонные пальто, матрацы... А Шуры нет...

Она идет по тротуару, медленно. Очень медленно, чтобы Березкин успел догнать, найти ее, если захочет.

Березкин ходит среди велосипедов и холодильников, чемоданов и кроватей, телевизоров, сумок, щеток...

Радиоголос обещает ему доставить покупки на дом, советует купить светлый галстук к вечернему костюму, предлагает в рассрочку пальто, лодочные моторы и пылесосы...

Он остановился, утирая пот. По радио услужливо сообщают: «Потерявшие друг друга! Ждите у телефонов-автоматов. Потерявшие друг друга! На первом этаже возле телефонов-автоматов вы можете встретиться!»

У телефонных будок народу меньше. Видно через стекла, как прихорашиваются девушки, кокетничая с кем-то на другом конце провода, как молодые люди записывают номера телефонов на папиросных коробках....

Из будки выпархивает миловидная девушка и, округлив глаза, останавливается. Это Ляля.

Перед нею Березкин. В одной руке у него чемодан, в другой — обернутый бумажкой пирожок, купленный, очевидно, для Шуры.

Л я л я. Здравствуйте, Шура! Куда же вы пропали? *(Заметила в руке пирожок.)* Дайте откусить!

Б е р е з к и н *(отстраняя руку с пирожком)*. Столовая закрыта... Навсегда! По случаю переучета шницелей!

Пробили на десятки ладов часы в часовом отделе. Почти пустой универмаг, уходят последние покупатели. Прошли инкассаторы. Провели огромных сторожевых собак...

Березкин стоит на тротуаре. Вот возникает широкая лестница, на ней оброненная кем-то пустая коробка. Медленно закрывая кадр, опускается на первом плане железная гофрированная штора, как занавес в конце акта.

...Федор Орлов открывает своим ключом дверь квартиры, входит в прихожую, прислушивается к шагам на кухне. Оставив вещи, идет туда...

Перед ним Николай Евгеньевич. Он что-то стряпает у плиты.

Н и к о л а й Е в г е н ь е в и ч *(испуганно хватаясь за сердце)*. Федя! Ох, чтоб тебя, медведь!

Ф е д о р. А Шура где?

Н и к о л а й Е в г е н ь е в и ч. Хоть бы из вежливости обрадовался... Тесть приехал в гости. «Как поживаете, папа? Как здоровьичко? Как у вас в школе?»

Ф е д о р. Как поживаете, папа?

Николай Евгеньевич. Шура твоя скоро придет. Я просил ботики купить... Для моей сослуживицы. Чего ты без предупреждения?

Федор. Я всегда вторгаюсь в собственный дом внезапно. *(Достает из мешка медвежью шкуру, прячет под столик.)* Телеграмм не шлю, не радирую. Внезапность, она и на войне, и в семейной жизни — залог успеха.

В двух комнатах, скромно обставленных и пустоватых, сразу же возникает ералаш. Табачный дым, стружки, бумага и веревки от распакованных вещей.

Федор. У нас, геофизиков, жизнь такая: самолет не пошел, а жена станет волноваться. А Шурка, сами знаете, нервная....

Николай Евгеньевич *(в дверях кухни)*. Оно, конечно, разлука любовь бережет.

Федор достает из чемодана деревянного языческого бога с таинственной улыбкой и глазами-бусинками. Ставит «полено» на этажерку. Где-то хлопнула дверь, и Федор бросается прятаться в ванную.

Николай Евгеньевич выходит из кухни и тоже прислушивается.

Голос Федора *(из ванной)*. Кажется, не она!

Николай Евгеньевич. Погоди!

Пауза. Никого нет.

Федор *(из ванной)*. Наверно, Миша и Гриша пришли?

Николай Евгеньевич *(входит в комнату)*. Вот напугал ты меня, и сердце жмет. Никуда я, Федя, не гож стал. А учителей не хватает. Начало года, а двое удрали, хоть плачь. Вот приехал, просил тут, вилял хвостом... *(Осторожно.)* А... Шурка моя — педагог прирожденный, от бога.

Федор *(умывается)*. Хлебал я это! До самой прошлой осени! Мыкаюсь по тайге, комаров кормлю, а домой приехал — жены нет. Горит на работе! Нет, что пардон, то пардон. *(Фыркает, обливаясь водой.)* Она же не способна, как другие: положенное отработала—и домой! В гвоздик превращалась. И чего мне стоило ее с работы снять, это вам и не приснится. *(Подошел к столу, налил рюмку.)* Ну и меня оставлять одного не рекомендуется. Заскучаю! А скучаю я шумно!

Звонок в парадную дверь, голоса на лестнице. Федор идет открывать. Прихожая наполняется шумом приветствий. Два молодых геофизика — Миша и Гриша, совсем еще мальчики, загорелые, с темным пухом над губой— вваливаются в переднюю. С ними еще два загорелых дюжих парня.

Федор. Раздевайтесь!

Гриша. А где Александра Николаевна? Медведя видела?

Миша. Сейчас расскажем, как вы лично в честном и смертельном поединке...

Федор. Про поединок потише! Она испугается!

Гриша. Хорошо, скажем — купили...

Миша. В комиссионном магазине.

Федор. Заходите, мальчики! Сюда!

Гриша. Где бутылки?

Миша. Не рассиживаться! Время поджимает!

Гриша. Со свиданьицем — и по домам!

Вся шумная ватага движется к столу.

Шура появляется на лестничной площадке, достает из почтового ящика газеты.

Миша и Гриша и два других гостя стремглав бегут прятаться. Входит Шура.

Замерли на кухне гости, не дышат.

Шура вошла в переднюю и повисла на шее мужа.

Шура. Надолго?

Он показывает ей десять пальцев и еще два.

Шура *(дрогнувшим от радости голосом)*. На год?

Федор. Эх, если бы... Мы же, знаешь... Почти нелегально, тихонечко... Сложная история была...

Шура. Ну, так на сколько?

Федор. На целых... двенадцать часов. *(Взглянув на часы.)* Теперь уже осталось десять...

Молчат.

Шура *(тихо.)* Останься!

Федор *(отстраняя ее, чтобы лучше рассмотреть лицо)*. Вот, ей-богу, если я что и сделаю на земле толковое, то в этом будешь ты повинна. Слышишь?

Он поцеловал ее долгим, жадным поцелуем.

Шура. Останься... Пожалуйста... Ну, хоть на немножко... Тебе смешно? Возьми и опоздай на самолет... Правда... Раз в жизни!..

...Березкин поднимается по эскалатору метро, всматривается в людей. Доехал доверху, перешел на соседний эскалатор, опускается вниз. И опять плывут мимо него люди. А Шуры не видать среди них...

...У стола толпятся гости. Их много — вся партия геофизиков, прилетевшая с Федором. Обветренные и загорелые, они наспех закусывают и выпивают.

Гость. Скоро, братцы, на аэродром! Налетайте на закуску и дайте молодым отдохнуть!

Второй. Имейте совесть! Шурочка, ваше здоровье!

Шура. Спасибо!

Она, по-праздничному возбужденная, в новом платье, стоит рядом с мужем у стола.

Шура. Удивительного я сегодня человека встретила!

Федор. Кто такой?

Шура. Не знаю, говорит — командировочный из Качиры.

Один из гостей. Из Качиры? Они на Иртыше там все охотники.

Федор. Может быть, до чужих жен?

Гости расхохотались. Федор по-хозяйски грубовато обнял Шуру за обнаженные плечи.

Шура. Пристал — покажи ему Ленинград. А потом мы потерялись. И смешное совпадение: он тоже Александр Николаевич, как я!

Федор *(посмотрел на жену)*. Ну, Шурена, за наше беспокойное, суматошное супружество!

...Звонит будильник. Мутный рассвет едва выхватывает из темноты комнаты неприбранный стол, деревянного бога с застывшей таинственной улыбкой. Шура вскакивает с постели, раздергивает штору, всматривается в серое, еще ночное небо.

Шура. Теперь во всякую погоду летят?

Федор. К сожалению...

Он, сидя на постели, натягивает сапоги. На его могучей спине под майкой ходят мускулы.

Николай Евгеньевич кипятит на кухне чайник.

Ф е д о р. И почему я постоянно должен уезжать?

Ш у р а *(вдруг бросилась к нему, приникла щекой к его плечу)*. Возьми меня с собой! Я буду вам стирать, готовить, штопать... На всю вашу партию...

Ф е д о р. Воду на себе таскать... Дрова колоть.

Ш у р а. Я же не капризная, ты знаешь. Я никогда ни на что не пожалуюсь.

Ф е д о р *(подозрительно)*. Только поэтому?

В дверях стоит Николай Евгеньевич.

Н и к о л а й   Е в г е н ь е в и ч. Уже полвосьмого, опоздаете.

Ф е д о р. Ну и что?

Н и к о л а й   Е в г е н ь е в и ч. Так время уходит... До аэродрома отсюда... *(Поймал обращенный к нему взгляд Федора и вышел.)*

Ш у р а. Феденька, ты правда опоздаешь?

Ф е д о р. А ты очень хочешь, чтобы я уехал?

Ш у р а. Нет, но... Тебе же нужно...

Ф е д о р. А вот возьму да и опоздаю на самолет! Да, да! Могу я опоздать на самолет? Единственный раз в жизни?

Он встал и резким движением раскрыл чемодан, достал вещи.

Изумленное, встревоженное лицо Шуры.

...Пустынный парк. Одинокая скамейка, где встретились впервые Шура и Березкин. Штормовой ветер, шумят деревья, летят осенние листья.

Блестит под дождем пустая улица. Шумный поток дождевой воды низвергается в люк.

Большие часы на углу дома занесены снегом. Циферблат закрыт, время «остановилось». Падают белые хлопья.

Медленно падают снежинки на гранитный парапет у вечного огня.

...Шура появляется на площадке, открывает ключом дверь своей квартиры.

Перед только что законченным маленьким камином стоит на коленях Федор. Его руки в глине, он моет их в ведре!

Ф е д о р *(не вставая с колен)*. Посмотри, как здорово! Верно? Тебе нравится?

Ш у р а *(подходит)*. Нравится. Ну, что, Федя? Была комиссия?

Ф е д о р. Была, черт бы ее драл. Меня ни в чем больше не обвиняют...

Ш у р а. Ты доказал им, что Миша и Гриша погибли потому, что не умели плавать?

Ф е д о р. Я ничего никому не доказывал! Дверь вездехода заклинило, гроб с музыкой! Меня не обвиняют, но сам-то я, сам...

Ш у р а. Перестань, Феденька...

Ф е д о р. Здесь, понимаешь, здесь грызет, и никуда от этого не спрятаться. Даже в камин этот...

Ш у р а. Может быть, тебе... в санаторий?

Ф е д о р. Уехать? Только не жалей меня, пожалуйста.

Он собрал с пола подстеленные газеты, швырнул в камин на стружки и поджег. Вспыхнуло пламя.

Ф е д о р *(стоя на коленях перед огнем)*. Видишь, как тянет...

Ш у р а. Все будет отлично. Весной поедешь в экспедицию, будешь вот так у костра сидеть.

Ф е д о р *(в ярости)*. Не будет костра!

Ш у р а. Не будет?

Ф е д о р. Ничего больше не будет. Они мне сочувствуют, а в поле не выпускают. Это Федор-то Орлов в конторе! Дошло?

Ш у р а. Феденька, это же временно!

Ф е д о р. Жизнь тоже временная! И кончим об этом!

Он замолчал. Пламя в камине, захлебываясь, начинает гаснуть. Длинная горькая пауза.

Шура и Федор сидят у огня. В комнате новый, недавно приобретенный телерадиокомбайн иностранной марки. Тихая, сонная музыка доносится из приемника.

Ш у р а. Я хочу тебя обрадовать, Феденька. *(Ее заплаканные глаза начинают улыбаться.)* Я буду работать... В вечерней школе... Уже подала заявление. *(Она выпалывает стружки из головы мужа.)*

Ф е д о р *(встал с колен)*. Это через мой труп! Ты же все забыла! Все начисто! Тебя в первый класс надо! Дважды два!

Ш у р а. У меня все лекции записаны, конспекты сохранились.

Ф е д о р. Куда теперь эти конспекты? *(Неожиданно.)* Боишься, что муж безработный? Что я уже не мужик дома и денег не хватит?

Ш у р а *(горько)*. Ну что ты, Федя... Что ты...

Мгновенным и мощным движением сильных рук Федор поднимает ее, ставит на стол.

Ф е д о р. Вот так! Ничего, не пропадем! Будешь жить у меня, как царица. Моя Александра первая!

Она стоит на столе, а Федор обнимает ее колени.

Из-за стены доносится стрекотанье швейной машины.

Портной Кашин с седым пухом на голове строчит на швейной машине. В паузах между шитьем он беседует со своим клиентом.

К а ш и н. У вас своя специальность, у меня своя. Покончить с монументальностью в нашем пошиве —вот моя идея. *(Шьет.)* Эти плечи. Эти бруки! Эта вата! Вчера меня заставили делать доклад в ателье... Колонны бывают не только в домах! Колонны в костюме тоже бывают!..

В углу, возле манекена стоит Рита, а рядом с ней клиент отца—Лев Леонидович. У него умное, интеллигентное лицо, лет ему под сорок. Под шум швейной машины он говорит с Ритой.

Л е в Л е о н и д о в и ч. Так и пролетела юность, Риточка... А потом испугался, что буду смешон... Нет? Не смешон я вам, Риточка, с этим предложением.

Р и т а. Нет, не смешны, Лев Леонидович.

Она старается придать своему лицу приветливое выражение.

Л е в Л е о н и д о в и ч *(говорит, будто читает из книжки)*. Вы очень молоды, Риточка, и необыкновенно хороши собой, чего не скажешь обо мне. Но... любой ваш каприз, любое ваше желание будут законом для меня. Со временем, я надеюсь, вы все это поймете...

Швейная машина смолкла, и он замолчал, глядя на Риту влюбленными глазами.

К а ш и н *(подходит с пиджаком)*. Я мыслю вас именно в таком разрезе. Никакой монументальности. Нормальные плечики. А? Как вы на это реагируете?

Л е в Л е о н и д о в и ч *(заметив, что Рита вышла)*. Я немного сутуловат... *(Грустно посмотрел на себя в зеркало.)*

К а ш и н. Нет-нет... Потому что, если вата — так у нас разные дороги.

Л е в Л е о н и д о в и ч. Старость на дворе... *(Засмеялся.)*

Мимо дверей проходит Рита.

К а ш и н *(искренне возмущаясь)*. Извините, но вы просто чокнутый, как теперь выражаются молодые люди. Тьфу! Ваш возраст — это самый сок! Любая хорошая невеста...

Л е в Л е о н и д о в и ч. Мне это важно, дорогой Кашин, очень важно. Именно то, что это говорите вы.

К а ш и н *(начиная догадываться)*. Вы видите во мне своего будущего тестя?

Возле манекена появляется Рита, все еще стараясь улыбаться.

Р и т а. Папа, не говори глупостей!

К а ш и н *(Льву Леонидовичу)*. Разве молодежь сейчас умеет так относиться к девушкам, как наше поколение? «Похряли на танцы!» *(Задумчиво.)* А я называл мою, не смейтесь, мадонна! Прошу вас не втягивать животик. Портной — это тот же доктор, от него ничего нельзя скрывать. Пусть все будет, как от бога. Так! Теперь немножко поднимите ручки, знаете — «я сдаюсь». Вот так!

Слышен звонок в дверь. Кашин идет открывать. Лев Леонидович в пиджаке без одного рукава подходит к Рите.

Л е в Л е о н и д о в и ч. Итак, мое прелестное дитя, я весь — ожидание. Терпеливое, но пылкое ожидание. *(Пытается осторожно поцеловать ее в голову.)*

Р и т а. Я подумаю, Лев Леонидович, хорошо? Пусть пройдет немножко времени...

Л е в Л е о н и д о в и ч. Спасибо! Я буду ждать!..

...Мчится «скорая» мимо веселого людного катка. Легкий полет конькобежцев. Иллюминация в темнеющем небе. Звуки веселья внезапно прорезывает тревожный сигнал «скорой». Белая машина проходит за изгородью и теряется вдали...

Лицо Березкина в кабине. Устало всматривается он в людской поток. Увидел кого-то, едва не схватил Есаулова за руку, но опомнился.

Б е р е з к и н. Эх, черт!..

Опустил стекло и высунулся наружу, на ветер. Сразу же сдуло шапочку.

Быстро убегает назад улица, теряется в тумане фигура Шуры.

Шура медленно и безучастно идет по тротуару. Белая шапочка, прижатая ветром, лежит возле тумбы. Кто-то из прохожих поднял ее.

Березкин в кабине. Волосы растрепаны ветром. Постукивают «дворники», и «задушенный» радиоприемником голос передает адрес: «Старорусская, пять... Во дворе... четвертый этаж... квартира девять».

На полной скорости поворачивает на перекрестке «скорая». Застигнутые желтым светофором, стоят трамваи, машины, мотоциклисты. Долгий тревожный отзвук сирены. На первом плане торгуют с лотка апельсинами и крестится старушка.

Распахивается дверь в прихожей. Мимо картин в золоченых рамах, алебард и рогов идут фельдшера и Березкин. У двери в комнату его перехватывает хозяин квартиры — лысый человек в пижаме.

Ч е л о в е к в п и ж а м е *(доверительным шепотом)*. Доктор, дорогуша! Как мужчина мужчине... Кто бабушке не внук, кто с коня не падал... Нашла в кармане фотографию... Пойман с поличным... Да, был курортный романчик... Был, никуда не денешься... *(Донеслись истерические рыдания.)* Слышите?..

На диване, покрытая ярким покрывалом, лежит женщина в кольцах и серьгах. Березкин молча берет руку женщины у запястья, считает пульс. Лицо его строго и взволнованно.

Березкин. Откройте глаза!

Женщина *(жеманно)*. Ни за что!

Березкин *(холодно и брезгливо)*. Тридцать капель валерьянки!

Он отходит к сумке с лекарствами.

Женщина *(вдогонку)*. Убийца! Убийца в белом халате!

Ударилась о стену чашка с водой. В зеркале отразилась испуганная физиономия мужа, заглянувшего в комнату. Медленно уходит доктор Березкин.

...В кухне Шура и Рита Кашина. Шура занята приготовлением обеда.

Рита. Он направлен «для дальнейшего прохождения службы». А куда — не знаю. Мы ведь поссорились тогда. Я взяла и соврала зачем-то про Париж, про какую-то Ментону... Про восемьдесят процентов воды...

Шура. Какой воды?

Рита. Ну, что человек состоит из воды.

Шура. Господи, какая ерунда.

Рита. Я хотела быть с ним, а он ждал назначения. Я сказала: будем жить у папы, а он: «Я не смогу жить на шее у твоего отца». И пошло...

Шура. Про воду?

Рита. И про вечный огонь... Я сказала, что это диффузионная горелка...

Шура. С ума сойти...

Рита *(после паузы)*. Я так завидую вам, Шурочка. Вашей жизни с Федором Андреевичем...

Шура *(с увлечением взбивает белки. Она делает это, как высокое дело жизни)*. Я обязана освободить Федю от мелочей, от пустяков жизни. Вот готовлю ему вкусную еду и счастлива... Потому что этим как бы помогаю ему.

Рита *(задумчиво)*. А вдруг он просто разлюбил меня? И пишет теперь стихи кому-нибудь другому. *(С силой.)* Нет! Этого не может быть. Тогда я просто убью его! Или нет... Возьму и выйду замуж за Льва Леонидовича. Поеду с ним в Сочи, пойдем в ресторан, а там Толик. Танцы. Он приглашает меня... Или это было где-то в кино?

Шура *(рассеянно)*. В кино все было, Риточка.

Рита *(продолжая фантазировать)*. И я спрашиваю у него: «Теперь вы поняли, инженер-лейтенант Стрельцов, кого вы потеряли?»

Звонок в прихожей.

Шура уходит открывать, а Рита вскрикивает от неожиданности: в тазу на столе забился и смолк, судорожно глотая воздух, большой лещ.

В прихожей появляются предводительствуемые Шурой трое ребят: два мальчика и девочка. С ними старый, ленивый пес. За спиной у мальчика мешок.

Пионеры *(хором)*. Здравствуйте!

Рита *(появляясь в дверях кухни)*. Привет.

Шура. Садитесь, ребята. Сейчас поищу вам макулатуру. *(Приставляет стремянку к антресолям.)* «Собирайте кости ваших друзей, это — утиль!» Только это не лозунг, ребята, это шутка! Был такой писатель Ильф!

Мальчик. Знаю. И Петров!

Девочка. «Двенадцать стульев»...

Рита возится со своим новым платьем, поглядывая на ребят. Слышно, как за стеной стрекочет безостановочно швейная машина.

Д е в о ч к а *(заглядывая в комнаты)*. Красиво как у вас! Похоже на витрину: «Двухкомнатная квартира. Не продается...»

Шура открывает дверцу антресолей, забитых тетрадями и учебниками, рукописями и конспектами.

Ш у р а. «Собираясь в гости, собирайте кости». Это тоже Ильф написал.

Она садится на стремянку, достает старые учебники и конспекты.

Ш у р а *(задумчиво)*. А я, когда была пионеркой, выращивала поросят...

Д е в о ч к а. Вот здесь?

М а л ь ч и к . Что ты? В ту эпоху тут было болото.

Ш у р а *(с грустью)*. Возьмите! *(Она еще раз перелистывает свои старые тетрадки и бросает их вниз.)* Возьмите, это теперь уже утиль! Утиль Уленшпигель!

Рита все еще стоит у кухонного окна.

Р и т а. Вот открою сейчас глаза, а он стоит у «Союзпечати» и ждет меня, как все эти годы. В бескозырке, с палашом. Дурачок! *(Открыла глаза.)* Нет его!

Ш у р а *(пионерам)*. Ну вот, ребята, займете первое место!

М а л ь ч и к *(счастливо)*. Это надо же, так отовариться.

Ш у р а. Что вы сейчас проходите? Склонения?

М а л ь ч и к. Ага! Сегодня контрольная.

Ш у р а. Подчеркнуть окончания во всех падежах в единственном и во множественном числе.

Д е в о ч к а. А вы разве учительница?

Ш у р а *(борясь с неожиданно охватившим ее волнением)*. А я, ребята, самая обыкновенная колдунья. Не верите? *(Мальчику.)* Покажи-ка левую руку, у тебя на ней написана шпаргалка.

Мальчик, как загипнотизированный, показывает ладошку. И верно, там какие-то знаки, выведенные чернильным карандашом.

Ш у р а. Вот видишь...

В тазу всплеснула рыба. Утихла, задыхаясь.

Ш у р а *(проводив ребят, возвращается в кухню)*. Что с тобой, Рита?

Р и т а *(почти плача)*. Да господи, мы же обе... Погубили свои жизни. Как вы этого не понимаете, Шурочка? Вы же умная.

Ш у р а. Перестань! Мы поссоримся!

Р и т а. Простите. *(В паузе слышно, как стрекочет за стеной швейная машина.)* Это папа все шьет, слышите? Зарабатывает на мою свадьбу... С музыкантами... С официантами... И чтобы весь вечер дежурили такси... А Лева, мой жених, спит после обеда. У него «привычка»... И говорит, будто читает из книжки...

Ш у р а. Я не позволю тебе выходить за него замуж, слышишь? Ни за что!

Р и т а. Если мой Толик не появится — я выйду! Назло! И буду счастлива назло! Лева — порядочный человек. Живут же так люди!

Лещ опрокинул таз, шлепнулся на пол, задышал, умирая.

Шура накинула на него авоську, и обе женщины потащили его к раковине. Положили туда рыбу, ждут.

Ш у р а. Смотри-ка, опять ожил!

...Медленная панорама: улица, машины, огни. Шум движения. Все выше окна этажей, и все тише шум. Отдаленные звуки жизни. Наконец, балкон, окно где-то у самого неба. Здесь совсем тихо.

Мертвая тишина комнаты. Звучит только музыка из «телекомбайна». За столом — Шура и Федор играют в подкидного дурака.

Ф е д о р. Нет, брат, и эту бери, и эту, и эту...

Ш у р а *(тянет «воз»)*. Три семерки и еще одна...

Ф е д о р. Бито! Бито! Получай!

Звонит телефон. Оба застывают с картами в руках.

Ф е д о р. Подойди... Может быть, это из управления... Зовут меня...

Они подбегают к телефону. Шура снимает трубку.

Ш у р а. Слушаю... *(Радостно.)*... Да, да! *(Гаснет.)* Нет, это частная квартира... Тридцать шесть, а не двадцать шесть... *(Кладет трубку.)*

Федор возвращается к столу, а Шура приносит Федору почту: газету и «Огонек».

Ш у р а. Как давно у нас не было гостей...

Ф е д о р. Долой всех гостей! У нас с тобой маленький, но сплоченный коллектив. Ты, да я, да мы с тобою!.. Если я остался тут навсегда, то не для всяких там гостей... *(хлопает по странице «Огонька»)*. Смотри, пожалуйста, как его подали!

Ш у р а. Кого?

Ф е д о р. Моего бывшего помощника... Суслик! Пожаловал на готовенькое!

Шура удивленно смотрит на мужа.

Ф е д о р. Просто завидно!

Ш у р а. Глупости, Федя! Это он тебе должен завидовать!

Ф е д о р. Здравствуйте, я ваша тетя. Мне завидовать? В чем?

Ш у р а. Во всем. Хоть твой портрет и не напечатали пока, а ты делаешь самое главное.

Ф е д о р. То есть?

Ш у р а. Помолчи. И не бойся, я не буду выспрашивать. И по телефону не позвоню, не знаю номера. Скажешь номер?

Ф е д о р *(смутившись)*. Нет.

Ш у р а. Ну вот. А откуда столько денег? Только в КБ так платят. КБ! Это значит конструкторское бюро.

Ф е д о р. Ишь ты какая... Разведчица. Ну-ну.

Ш у р а. Все равно, я знаю, какой ты у меня.

Ф е д о р. Какой я у тебя?

Ш у р а. Ты у меня сильный... Талантливый... Безалаберный, добрый «почтовый ящик»!

Донесся какой-то странный звук, похожий на свисток паровоза.

Ш у р а *(испугалась)*. Я с ума сойду от этой твоей механизации быта.

На плите свистит чайник. Шура входит, открывает буфет и внутри автоматически включается свет. На стене кухни — маленький динамик.

Г о л о с Ф е д о р а. Шурена! Захвати, пожалуйста, мою глаженую рубашку и пришей пуговицу.

Шура, улыбаясь, берет рубашку с гладильной доски.

С рубашкой в руках она идет по коридору и вдруг... слышит голос Березкина. В коридоре щелкают какие-то приспособления для почтового ящика, срабатывает «механизация» быта.

Г о л о с Б е р е з к и н а. Но если вы, товарищи телезрители, относитесь с уважением к нашей нелегкой работе, то помогайте нам на деле, а не на словах...

Шура входит в столовую и останавливается перед телевизором.

Скинув пиджак, Федор принимается за кроссворд. Телепередача с пункта «скорой помощи». Телерепортер с микрофоном в руке ходит среди фельдшеров и врачей в белых халатах, между машин, возвращающихся с дежурства.

Р е п о р т е р. В чем вы видите эту помощь, Александр Николаевич?

Б е р е з к и н *(строго)*. В нашем городе, к примеру, есть много одноименных улиц. Человек при несчастье называет Новую или какую-нибудь Прямую. А Новых, оказывается, в Ленинграде три, Прямых — пять. Мы ищем, а больной в это время... один на один со смертью...

Шура смотрит на экран. Медленно и безразлично, совсем как будто равнодушно, чтобы не выдать себя, садится к столу, кладет перед собой рубашку Федора, пытается вдеть нитку в иголку. Но руки дрожат, и в глазах туман... Шура стоит перед экраном, но Федор выключает телевизор. Экран гаснет.

Гаснет отсвет на лице Шуры. Она неподвижно смотрит на темный экран.

Ф е д о р. Ты не знаешь название рыбы — наживки для ловли трески?

Ш у р а *(механически)*. Нет.

Ф е д о р. А по вертикали женская одежда в Индии и заячья капуста. Одежда — сари. Так. Вроде бы светит. А капуста?

Шура молчит, а когда Федор выходит, поворачивает выключатель телевизора.

Лицо ее, темное на фоне комнаты, медленно светлеет, как бы загорается. Начинает звучать, все разрастаясь, патетическая музыка Чайковского...

Через Шурину спину — экран телевизора. Светлый, залитый солнцем «дворец» — свинарник. Едят породистые, откормленные и вымытые свиньи.

...Шумный весенний день на площади. Шура отделяется от толпы и входит в будку телефона-автомата.

Рука Шуры набирает «ноль три».

Солнечные лучи ударили в стекло, пронизали Шуру, и ей вдруг показалось, что вся площадь смотрит на нее.

Запинаясь от волнения, беззвучно (из-за стекла) она что-то говорит в трубку. Камера медленно оглядывает будку со всех сторон, и Шуре не спрятаться от любопытных взглядов, от прилипших к стеклу мальчишек. Прошли под ручку и Рита и Лев Леонидович, но, к счастью, не заметили ее. Шура вешает трубку и выходит из будки.

Ш у р а *(подъехавшему такси)*. Мне в больницу Мечникова.

...На лестнице вестибюля больницы показывается Есаулов в кургузом халатике, накинутом на плечи.

Е с а у л о в. Кто здесь к доктору Березкину?

Шура нерешительно поднялась. Рядом с ней встала со скамьи еще одна молодая женщина (та, что просила пирожок, Ляля), а напротив — еще одна *(«хэ-л-ло-у»)*. Пышная блондинка решительно шагнула к Есаулову.

Е с а у л о в *(блондинке)*. Александра Николаевна вы будете?

Ш у р а *(тихо)*. Я...

Е с а у л о в *(измерил ее взглядом, оценил и разочарованно скомандовал)*. Это вы и есть? Пройдемте со мной за халатиком. *(Поднимаются по лестнице.)* Я вас попрошу, конечно, извините, не задерживаться у них. Самочувствие тяжелое. Он про черепные-мозговые травмы книгу писал, а тут такое несчастье приключилось...

Лицо Березкина с ввалившимися от жара глазами.

Перед ним стоит Шура.

Березкин *(не веря своим глазам)*. Скажите, я жив?

Шура. Что вы?..

Березкин. А я думал — умер. И попал в рай к боженьке.. И это все уже там...

Шура. Я пришла, чтобы вернуть вам книгу... Это ваша... Вы забыли... *(Она кладет «Записные книжки» Ильфа на столик)*. Как это с вами случилось?

Березкин. Героические будни «скорой помощи». Один болван опаздывал на свидание и на крыльях любви... угадал под трамвай. Пришлось вагон поднимать. А потом рессорой сломало мне плечо...

Шура. Вам очень больно?

Березкин. До нашей с вами свадьбы... заживет... Дайте руку, я не заразный...

Она помедлила и протянула ему руку.

На сером больничном одеяле встречаются их руки. Березкин осторожно забирает в свою лапищу тонкую Шурину руку. Пальцы его нащупали кольцо... широкое и гладкое, без камня. Конечно же, это обручальное кольцо...

Осунувшееся, небритое лицо Березкина на мятой больничной подушке.

Березкин. Так... В браке состоит... Чужое... Инвентарный номер...

Шура. Вы бредите, Александр Николаевич?

Березкин. Значит, вопрос исчерпан... Впрочем, пусть комар поет над этой могилой... Отступать мне некуда...

Шура поднялась...

Березкин *(он пытается привстать)*. Не уходите.

Шура. Прощайте... (*Идет к двери.*)

Березкин. Меня запрещается волновать... Стойте... Послушайте...

Шура спускается по лестнице. Она слышит, как Березкин зовет сестру, звонит ложечкой о стакан. Вдруг что-то мягко упало. Она бежит обратно, цепляется халатом за завиток перил и отрывает у халата карман.

Сестра и няня укладывают Березкина на кровать. Шура наклоняется над ним.

Березкин. Так вы ничего не поняли... окольцованная птица.

Шура присаживается на край постели.

Лицо Шуры (глазами Березкина). Няня зажигает в палате лампу, и вокруг Шуриного лица вспыхивает «нимб».

Березкин. Я помню... С того самого дурацкого дня я вас отыскиваю... Послушайте, мне не нравится, когда на меня падает трамвай... (*Берет ее руку в свою.*) «Ее прохладная рука охладила его пылающий лоб...» Где я это читал?.. В плохих романах... Охладите мой пылающий лоб... Чужая жена...

Она осторожно кладет руку на глаза Березкину...

Слова его все больше теряют связность.

Березкин. Я не могу вас поминутно терять... Вы самое... самое главное в моей жизни... Вы не такая, как все... Единственная... И вы лучше всех...

Эти слова еще звучат, а мы видим Шуру уже в толпе, незаметную и совсем обыкновенную. Она подходит к троллейбусной остановке, а мимо течет шумная автомобильная река.

Навстречу Шуре медленно движется улица, поток машин. Но все это: и машины, и люди, и вывески — расплываются перед ней, и видны только ее руки, а на одной обручальное кольцо.

Голос Федора. Шура! Шурена!

И сразу оборвалась музыка, ворвался шум улицы, все стало явственным и обыденным: прохожие, тачка с матрацом, забрызганные апрельской оттепелью машины, крики рабочих, вешающих лозунг...

По тротуару спешит к Шуре Федор. В руках у него авоська с праздничными закусками и бутылками. Он спешит через толпу к троллейбусной остановке, целует Шуру, возбужденный и счастливый.

Федор (*отдельные слова его прорываются сквозь шум улицы*). Я купил тебе в комиссионном хрустальную люстру!.. С подвесками! Екатерининская!..

...С высоты Шуриного «гнездышка» видна улица, заполненная первомайской демонстрацией. Колонны, украшенные транспарантами, лозунгами, макетами станков и кораблей. Сюда, на шестой этаж, почти не доносятся ни песни, ни музыка. У окна стоит Шура. В руках у нее телеграмма. Шура смотрит на идущие колонны, задумавшись.

На столе зазвонил телефон. Шура снимает трубку, слушает и отвечает медленно и твердо:

— Нет, нет, нет, Александр Николаевич! (*Пауза, она жадно слушает и механически повторяет.*) Нет, нет! (*Рука ее тянется к рычагу, хочет нажать, но медлит.*) Я сейчас уезжаю. Далеко. Какие шутки? Очень болен мой папа. У него сердце... Алешино Курское (*Вдруг.*) Я запрещаю вам! Я замужем!

Рука легла на рычаг. Щелк — и конец! Но телефон зазвонил опять, настойчиво. Шура больше не снимает трубку.

...На последней площадке товарного состава тускло горит фонарь. Тормозной кондуктор в тулупе и Березкин в своем единственном пальтишке смотрят на убегающие назад рельсы.

Кондуктор (*проглатывая какое-то лекарство, данное Березкиным*). Есть Алешино по ту сторону, за лесом, верст по-старому сорок от станции. (*Глотает вторую таблетку*). Не то Алешино, а верней — Алтушино...

Мчатся сосны мимо грузовика, укрепленного на товарной платформе. Возле машины — сопровождающий шофер и Березкин.

Шофер. Гулять направляетесь?

Березкин. Это как сказать...

Шофер. Правильно. Я вот тоже свои лошадиные силы сдам и разговеюсь.

На лесной дороге останавливается цистерна «Молоко». Березкин сходит, пережидает, пока уляжется пыль, поднятая колесами, и сворачивает на тропинку.

Он шагает, в руках санитарная сумка, в мятом костюме, покрытом соломой и пылью. Ветер доносит едва различимые звуки похоронного марша.

По березовой вырубке, в сиянии весеннего дня движется похоронная процессия. За гробом — мальчишки-школьники всех возрастов. Идут и взрослые—видимо, бывшие ученики Николая Евгеньевича. Детский хор поет песню, малыши собирают цветы. Из-под ног идущих выпархивают птицы. Они носятся между стволами берез.

Под ветром и солнцем мимо опушки заповедника медленно идут люди, несущие гроб.

Прыгнула с ветки на ветку вспугнутая белка. Несколько ребят забыв о торжественности минуты, пытаются достать ее.

Идет за гробом Шура, с ней рядом — старая учительница Елена Сергеевна.

По проселку шагает с сумкой Березкин.

У свежевырытой могилы поставлены парты. Кружок баянистов, человек пятнадцать мальчиков и девочек, начинает играть не совсем стройно, но дружно торжественную мелодию из самоучителя.

По дороге, вьющейся между деревьев, спешит Березкин.

Из-за увала на дорогу выходят три плотника. За поясом у одного топор, у другого на плечах свежевыструганный березовый крест. Все трое чуть навеселе, чубы наружу, шапки набекрень.

Мальчики-баянисты играют над могилой, один из них запел тонким и чистым, как серебро, голосом. Могильщики орудуют заступами.

Вдали у одинокой березки, робея подойти, стоит пожилая женщина. Она курит и изредка поглядывает на толпу у могилы. На ногах у нее новые сапожки-ботики.

Три плотника подходят к толпе с крестом, снимают шапки. Их замечает старуха — Елена Сергеевна.

Е л е н а С е р г е е в н а. Кто разрешил? Он коммунист, в бога не верил.

П е р в ы й п а р е н ь. А вы, гражданка, за церковь или за кого? Уточните.

Незаметно подходит Березкин.

Е л е н а С е р г е е в н а (*Шуре*). Ну вот, теперь, значит, в школе останетесь? (*Взглянула на подошедшего Березкина.*) Или муж ваш против? Вас, извините, Федор Андреевич зовут?

Б е р е з к и н (*буркнул*). В этом роде...

Шура только сейчас увидела Березкина.

Е л е н а С е р г е е в н а. Это как же понять? «В этом роде» не бывает. Или, как сейчас принято выражаться, «приятель»?

На краю поселка три плотника положили крест, поставили на поперечину поллитра и нехитрую плотницкую закуску. Сидят, закусывают.

О д и н (*про Елену Сергеевну*). Ходит-бродит старуха. Писательница!

Д р у г о й. А чего она пишет?

О д и н. На людей пишет: кто на баяне поздно заиграл, кто девку поцеловал...

Д р у г о й. На тебя тоже писала?

О д и н. Не... На меня не писала.

Т р е т и й. И зачем ей?

О д и н. Призвание такое дадено. Талант. Сигналит!

Группами возвращаются с кладбища люди.

Одинокая женщина все еще стоит у березы, вдалеке от могилы. Группами уходят с кладбища люди. Прошли школьники из кружка баянистов.

Лицо женщины.

Березкин, Шура и старая учительница молча идут по дороге. Пронеслась мимо грузовая машина, а вместе с нею озорная частушка. Здоровенные девки в майках, с лопатами горланят песню, глотая пыль... Трое остановились. Шура посмотрела в сторону свежей могилы отца.

Одинокая женщина подходит к могиле, кладет букетик, прощается.

Вдалеке группы уходящих с похорон.

Ш у р а (*старухе учительнице*). Кто это, Елена Сергеевна?

Е л е н а С е р г е е в н а (*иронически*). «Приятельница»... твоего отца покойного. Думала я, старая идеалистка, хватит у нее стыда сюда не заявляться. Да вот — явилась!

Шура. Папина жена?

Елена Сергеевна. «Жена»? Не смеши меня. Оформили бы брак, как положено. А то, видишь ли, детей стеснялись. Все украдкой. Даже вспомнить противно!

Шура. Но они же любили друг друга?

Елена Сергеевна. Меня эти подробности никогда не интересовали.

Женщина все еще стоит у могилы. Проходят могильщики с заступами на плечах.

Шура. Так и пропала жизнь?

Елена Сергеевна. А что бы другим не повадно было. Вольному — воля, спасенному — рай.

Шура вдруг повернулась и побежала, не оглядываясь, к одиноко стоящей у могилы женщине.

...Рассвет... Шура и Березкин идут по рельсам.

Их ноги, мокрые от росы, ступают по шпалам ритмично и неторопливо.

Шура. Александр Николаевич, а что такое смерть?

Березкин. Один великий сказал: «Разве мы можем знать, что такое смерть, когда мы не знаем, что такое жизнь?»

Шура. И вы не знаете?

Березкин. Немного знаю. Чуть-чуть...

Они помолчали, дрожа от озноба, слушая соловьев. Шура сбросила с головы плащ. И сразу возник перед ними широкий и безграничный пейзаж рассвета. Тусклый блеск рельсов, занимающаяся заря, далекие в тумане древние леса.

Далеко на рельсах, сверкающих от отражающегося в них неба, — две фигуры: Шура и Березкин со своей сумкой. Стоят, завороженные увиденным.

Шура. Ну, что же?

Березкин. Жить — значит поступать. Не сдаваться. Не выходить на пенсию. Быть нужным... Необходимым. Ваш отец умер на уроке и урока не кончил... Вот вы и кончите...

Шура. Значит, я должна остаться здесь навсегда?

Они стоят молча. Далеко в лесах, повторенный эхом, прозвучал свисток поезда, похожий на рев животного.

Березкин. Да. С учетом того положения, что рано или поздно мы поженимся...

Они двинулись по шпалам, печатая шаг. Низкие космы тумана еще лежат кое-где на рельсах.

Шура. Нет... Нет... Нет, Александр Николаевич. Вы уедете, и все забудется. Все образуется... как говорил у Толстого Стива Облонский, помните?

Березкин. Вспоминаю.

Опять заревел в лесах паровоз, и эхо повторило этот могучий голос... Они постояли немного, любуясь рассветом.

Табун лошадей перемахивает через пути. Табунщик — парень лет шестнадцати — по-женски, боком сидит на невысоком коньке. В руках у него приемник «Атмосфера». Из приемника несется едва слышная и странная музыка далекого оркестра...

Шура и Березкин идут по рельсам. До слуха их донеслись гитарные аккорды, неожиданные здесь, в лесах. Входит в кадр белеющая в тумане будка обходчика. В распахнутой двери подслеповато светит не потушенная с ночи керосиновая лампа. На лавочке у будки сидит молодой парень и тихо тренькает на гитаре. На порог выходит заспанная белотелая обходчица, босая, в одной майке и черной тесной юбке.

П а р е н ь. Здравствуйте...

Ш у р а и Б е р е з к и н. Здравствуйте...

О б х о д ч и ц а. Здравствуйте...

Шура и Березкин проходят мимо, а обходчики смотрят вслед. Женщина закручивает в жгут свои светлые, курчавые от завивки волосы.

Далекое эхо донесло рев товарного. Обходчица пошла за флажком.

Вспыхнул сигнал на столбе автоблокировки. Березкин сильно, страстно и нежно притягивает к себе Шуру.

Б е р е з к и н. До свидания!

Ш у р а (*горько шепчет в самые его глаза*). Не до свидания, а прощайте!

Он не дал ей договорить и поцеловал в губы.

Длинноволосая девочка, заметив их, прикрылась руками и испуганно бросилась с мостков в холодное сонное озеро.

Поцелуй Шуры и Березкина длится долго. Над самыми их головами, как ураган, проносится товарный. На платформах зловеще поблескивают мокрые от росы танки и орудийные стволы...

Б е р е з к и н. Мы с вами запишемся в загсе и поставим на паспортах штампы! Несмываемой краской! Потому что есть еще на свете старухи обоего пола, которые измеряют все штампами в паспорте. (*Она, улыбнувшись, кивнула.*) И еще потому... (*Гневно.*) Я, понимаете ли, не хочу, чтобы... Если мне придется помереть раньше вас... Не хочу, чтобы вы стояли в стороне от моей могилы и боялись подойти... Слышите, чужая жена? (*И, не дождавшись ответа, он побежал к станции.*)

...На скамье почтового отделения сидит Шура. Она в сапогах и плаще. На фоне — окно в каплях дождя. Лепечет радио, шумит дождь. За барьером — дежурная телефонистка Аня.

А н я (*в трубку*). Алё! Алё! Ленинград? Кисонька, солнышко, дежурненькая! Орлову вызывали? Ждет давно. Алё! Дежурненькая!

Пауза.

Ш у р а (*устало закрывает книжку*). Ваш Паша сегодня пятерку получил. Слышите, Аня?

Аня счастливо кивает головой.

А н я (*в трубку*). Дежурненькая! Здесь, здесь! (*Шуре.*) Идите!

Шура делает несколько шагов и входит в тесную, как гроб, кабинку. Одни только руки и бледное усталое лицо освещены лампочкой, ввинченной в потолок.

Ш у р а (*в трубку*). Алё! Феденька? У меня все отлично... Ты слышишь меня? Нет, не провалилась! Ничего я не забыла, все помню! Что? Завела? Никого я не завела! (*Слушает.*) То есть как все бросишь и приедешь? (*Долго слушает, гаснет.*) Феденька, но мне жалко школу. Я начала второй раз в жизни, и это не так просто... Я не могу бросить экзамены. (*Опять слушает.*) Не смей, Феденька. Ты не имеешь права бросать свою работу. (*Слушает, сквозь слезы.*) Ну, раз так, я вернусь. Что моя школа по сравнению с твоим делом... (*Только ее руки и часть лица освещены отраженным светом лампы, стоящей на столе дежурной.*) Ну, плачу. Что ж мне, хохотать? Ничего, не умру. Это не для твоего каприза, я понимаю. (*После паузы.*) Очень просто. Я — обыкновенная учительница, каких тысячи, а ты... Меня в конце концов заменят, а тебя никто заменить не может... Алё! (*Что-то щелкнуло и выключилось*). Алё! Федя! Феденька! (*Повесила трубку.*)

Шура выходит из своего тесного убежища в освещенную контору. У барьера зажигает свой фонарь, прощаясь с Аней.

Ш у р а. Уезжаю я, Аня. (*Сквозь слезы.*) Паше твоему надо больше читать книжек. Развиваться. Пусть придут после работы, я им список дам. Хорошо? Всей группе...

А н я. Счастливо вам...

Шура берет фонарь, достает папиросу и прикуривает. Идет к двери...

И вот — Ленинград...

По перрону мимо вагонов стоящего поезда идет Шура. Она спешит к газетному киоску, где нарасхват утренние газеты. Перекрывает шум обычной вокзальной суеты — окрики носильщиков и свистки паровозов — знакомый бас диктора Левитана.

Г о л о с Л е в и т а н а. ...Полет проходит нормально... Самочувствие отличное... Горжусь успехами нашей науки и техники...

Шура возбуждена, даже немного горда, проходя мимо встречающих.

Г о л о с Л е в и т а н а. ...Слава советским ученым, конструкторам, инженерам, техникам и рабочим — создателям замечательных кораблей-спутников.

Шура вбегает в свою квартиру с чемоданчиком в руке. Зажигает свет в прихожей... Вдруг что-то щелкнуло, и сверху, с потолка посыпались на нее белые цветы.

Ш у р а . Сумасшедший...

С опаской приготовившись к новой неожиданности, она входит в столовую. Здесь полутемно, на столе неубранная посуда. Бутылки, много бутылок... Удивленная Шура садится на стул и... «сам по себе» зажигается свет. Она обращает внимание на новый буфет и на большой ее фотопортрет, висящий в раме на стене.

Огорченная, она идет в спальню. Новая широкая кровать, а на ней — новое парчовое платье. Шура прикладывает платье к своей скромной дорожной курточке и смотрится в зеркало.

В зеркале — Шура. Смотрит на себя удивленно.

Рядом с деревянным богом стоят на камине часы, неслышно идущие под стеклянным колпаком. Они тихо пробили и... телерадиокомбайн включился, заиграла музыка. На экране возникло лицо в космическом шлеме... И вдруг все погасло, исчезло, смолкла музыка... Шура испуганно пробует включить телевизор. Треск замыкания. Она принюхивается и выдергивает вилку из штепселя.

В телеателье. Шура, волнуясь и страдая от собственной технической неграмотности, рассказывает пареньку-мастеру о своей беде. В светлый зал телемастерской врываются звуки эфира, обрывки сообщения ТАСС, танцевальная музыка далеких джазов.

Ш у р а. Понимаете? Из него пошел дым... Там так зафыркало! (*Показывает, как зафыркало.*) И перегорело электричество...

М а с т е р. Дыма быть не могло. А какая марка-то машины?

Ш у р а. У меня записано, сейчас, сейчас... (*Роется в сумочке.*) Понимаете, в чем еще дело... Мой муж... Я, честно говоря, думаю, что он имеет некоторое отношение вот к сегодняшнему событию. Он инженер-геофизик... Засекреченный...

М а с т е р (*уважительно смотрит на Шуру*). Возможная вещь... В таком деле тысячи людей работают...

Ш у р а . Вот нашла! (*Читает.*) «Филипс-Эврика».

М а с т е р. Машина богатая, но мы импортные не обслуживаем. У нас запасных частей нет...

Ш у р а. Что же мне делать? Вы представляете, муж приходит и... Ему же важно это все видеть...

С т а р ш и й м а с т е р (*прислушивается к разговору, подходит*). Я вам дам совет. Имеется один специалист по импорту. Он и части запасные из-под земли добудет... (*Отрывает бумажку, пишет адрес.*) Фамилии не знаю. Спросите техорука. Он вам частным образом, после работы сделает. Как оформите заказ, уплатите — дадите в лапу.

Ш у р а. В какую... лапу?

Д р у г о й м а с т е р. Безразлично. Он в любую берет.

Ш у р а. И... не обидится?

М а с т е р. Если мало дадите!

Шура ищет вход в мастерскую, неуверенно ступая по каменным плитам старого Андреевского гостиного двора.

Шура спускается в полуподвал. Метровые стены старой петербургской кладки, низкие своды, железные перила... В большой, неопрятной и закопченной комнате навалены электромотор, старые автомобильные стартеры, плиты. К Шуре подходит разбитная девица в берете.

Д е в и ц а в б е р е т е. Вам кого? Сейчас обед.

Ш у р а. Мне... техорука. У меня вот записка...

Д е в и ц а. Подождите. (*Ушла.*)

Шура ждет, поглядывая через подвальное окно на тротуар, на ноги прохожих и на тени проезжающих машин.

Из-за стеллажей с материалами и запчастями появляется техорук. В полутьме нам не сразу удается его рассмотреть, но вот он входит в свет окна, и мы узнаем Федора Орлова. В руке у него бутылка кефира и кусок булки.

Ш у р а. Федя!

Ф е д я (*растерянно*). С приездом, Шуренок!

Он осторожно берет в свои промасленные темные руки ее руку в тонкой перчатке и целует.

Ш у р а. Ты здесь? Почему? Разве ты здесь работаешь?

Ф е д о р (*от волнения закуривает дешевую папиросу «гвоздик»*). Здесь...

Ш у р а. Но ты же... Значит, ты лгал?

Федор молчит. В руках дымится дешевая папироска.

Ш у р а (*горько, по-детски всхлипнýла*). Вот на какие деньги это «гнездышко»? Боже, какая я... дура, какая я ничтожная дрянь, эгоистка.

Она со стыдом оглядывает свои туфельки, перчатки, свою модную накидку и заплакав некрасиво, в голос, выбегает вон из мастерской.

В окошко «до востребования» на главном почтамте Березкин протягивает свое удостоверение. Он в белом халате и шапочке — забежал с дежурства.

Девушка перебирает конверты.

Лицо Березкина. Все меньше и меньше надежды.

Д е в у ш к а (*Березкину*). Нет! Пишут!

Красный уголок домоуправления почти пуст. За столом — лектор. Бойкий человек в темном костюме.

Л е к т о р. Если кто-нибудь в вашей семье заболел, обязательно мойте после него посуду, не пейте из его чашки, не ешьте его ложкой...

На скамьях и стульях несколько домохозяек, стариков инвалидов, пенсионеров, детей... У окна во двор устало хлопает глазами Березкин.

Голос лектора. Обязательно надо мыть почаще руки, в особенности перед едой. На руках может остаться грязь, а в ней бесчисленное количество очень маленьких живых существ — микробов... Они и вызывают болезни.

Березкин видит, как из парадного напротив выходят жильцы. Няньки с детьми гуляют во дворе, «частники» возятся со своими «Москвичами»...

Березкин из своей засады наблюдает за двором.

Голос лектора. Чистота — залог здоровья, товарищи! У кого есть вопросы?

Березкин неопределенно хмыкнул, не отрываясь от окна.

Открылась дверь одного из подъездов, и вышла Шура, а с ней — Толик. Он возмужал, в офицерской форме с погонами лейтенанта.

Березкин удивленно рассматривает их из окна.

Шура и Толик идут по двору. Шура торопится.

Шура. Поэтому я и написала вашему командующему. Ах, Анатолий, Анатолий... Как вас по отчеству?

Толик. Просто, Толик.

Шура. Слушайте, Толик... Голова идет кругом. Дайте сообразить... Почему вы так поздно приехали? Почему не написали?

Толик. Оттуда не пишут.

Шура. Ну вот, а они уже, наверно, во Дворце бракосочетания... Даже сердце закололо. Значит, так: ваша Рита выходит замуж, вы знаете, за кого. И знаете, что она сделала это назло вам?..

Толик. Нет, не знаю.

Шура. Так знайте же! Она любит и всегда любила только вас.

Толик (*едва слышно*). Ясно.

Шура. Теперь уже поздно... Впрочем, нет... Я придумала... Вы должны... В общем, похитьте ее!

Толик. Виноват, не понял.

Шура. Чего тут не понимать? Украдите ее. Ну как... Герцен, например... Вы читали «Былое и думы»?

Толик. Читал, но...

Шура. За любимого человека надо бороться! Надо бороться!

Толик. Какой-то бред! Я офицер и...

Шура. Тем более. Офицеры и похищали...

Из дверей домоуправления выходит Березкин, идет за ними.

В мастерской ремонта обуви стоит Шура. Приемщица, поглядывая на квитанцию, ищет заказ. Быстро входит Березкин.

Шура (*краснея*). Откуда вы узнали, что я вернулась?

Березкин. Из Алешина. Телефонистка Аня все рассказала.

Приемщица протягивает Шуре ботинки Орлова.

Березкин. Вечером я приду к вам...

Шура. Мы не должны больше встречаться. И мне не до шуток.

Березкин. А я не шучу. Приду и попрошу у вашего мужа вашу руку и сердце.

Шура. Вы сумасшедший?

Березкин. Возможно. Почему вы вернулись из Алешина? Струсили?

Шура (*пряча в сумку ботинки мужа*). Мне надо идти. Прощайте!

Березкин. Нет, постойте. Не торопитесь! Потом все равно сыграют Шопена.

Шура. Зачем сыграют?

Березкин. Похоронный марш Шопена. (*Без перехода.*) Я решил жениться на вас, тутушка.

Шура. Я не тутка, я...

Березкин. Я вас так окрестил. А меня можете называть просто — ваше превосходительство. Так я приду?

Шура. Меня не будет дома. Мы идем на свадьбу, во Дворец бракосочетаний.

Березкин. Вместо развода, вы выходите замуж?

Шура. Наша соседка пригласила на свадьбу.

Березкин. Это — другое дело. Я туда приду. Мне давно пора познакомиться с вашим мужем. Должен же я знать, за кем замужем моя невеста.

Шура (*сдаваясь*). Вас выведут, ваше превосходительство.

Березкин. Ничего. Милиция—это тоже «скорая помощь». Там у меня все знакомые...

И он откланялся.

...По тротуару к Дворцу бракосочетаний идут Шура и Орлов. Они идут под руку, но это лишь дурно сыгранный «этюд» влюбленных, а на самом деле уже чужие друг другу люди. Это официальная процессия «на публику».

Они пробираются сквозь толпу приглашенных, покуривающих у входа. Такси и частные машины подъезжают и разворачиваются на набережной; выходят гости.

Шура и Орлов входят в вестибюль. Она — печальная и осунувшаяся, в серебряном парчовом платье; Орлов — с припухшим от водки лицом. Их торжественно приветствует портной Кашин — «хозяин» сегодняшнего торжества.

Шура и Орлов подымаются на второй этаж. Навстречу им по белой лестнице сбегает молодая жена и молодой муж, счастливые и совсем юные. Они нарядны и прекрасны. С ними — шумная компания гостей. Звуки лядовского «Полонеза» доносятся из верхних комнат.

С горькой улыбкой, с затаенной завистью смотрит им вслед Шура.

С невозмутимым видом входит Березкин в своем мятом, массового пошива, дешевом костюме. Кашин смерил спину Березкина презрительным взглядом и застыл в недоумении.

В «розовой комнате» подруги осматривают Риту. Фата и флердоранж подчеркивают ее осунувшееся, пылающее лицо. Показывая подругам свое белое платье, она проходит в угол комнаты к окну.

Сквозь зеркальное окно она замечает напротив, у парапета знакомую фигуру. Да, это Толик. Он ищет ее окно. Нашел.

Испуганное, побледневшее лицо Риты.

Сидит в комнате жениха Лев Леонидович. Здесь накурено, много гостей.

Один из гостей (*Льву Леонидовичу*). Слушайте, Лева, у вас же нет никакого опыта, вы же не были никогда женаты... (*Шепнул что-то на ухо жениху, и тот страдальчески передернулся.*)

В буфетной одинокий Орлов цедит шампанское. Гремит под сводами дворца музыка.

В фойе для гостей Шура смотрит в окно. Подходит Березкин.

Ш у р а (*испуганно*). Пришли? Вы мучаете меня. Мне трудно, слышите?

Б е р ё з к и н. А разве мне легко?

Ш у р а. Муж думает, что я влюблена в вас.

Б е р е з к и н. Он неправ. Вы меня любите, а не влюблены.

Ш у р а. Александр Николаевич... На нас все смотрят... Уйдите, я прошу вас...

Но Березкин не уходит.

В полуоткрытое окно «розовой комнаты» влетает с улицы записка. Рита, решившись, поднимает записку. Губы ее кривятся: вот-вот заплачет.

Тяжелая рука мужа ложится на Шурино плечо, на ее парчовое платье. Это хозяйский, невыносимый Березкину жест.

Ф е д о р. Не пугайся — муж! Познакомь со своим кавалером.

Ш у р а. Александр Николаевич. Это мой муж.

Ф е д о р. Командировочный? Из Качиры? (*Паясничая.*) Очень рад, очень. Чрезвычайно. (*Шуре.*) Случайное знакомство на улице, и, поди ж ты, как затянулось. (*Березкину.*) И часто вы... встречаетесь с моей женой?

Березкин молчит. Внимательно вглядывается в него Орлов.

Ударила музыка. «Свадебный марш» Мендельсона, согласно ритуалу, звучит под сводами дворца.

По мраморной лестнице, устланной алым ковром, медленно поднимаются Рита и Лев Леонидович. За ними, немного поодаль — гости. Рита в белом венчальном платье кажется совсем девочкой. Лев Леонидович, сутулясь от волнения, подавленный и стесняющийся, неумело держит Риту под руку...

По мраморным ступеням спешат ноги Риты в белых туфлях, а за ними — лаковые полуботинки Льва Леонидовича.

Застывшее как маска лицо Риты. Чуть склоненная набок голова жениха.

Четыре статуи, символизирующие четыре времени года, осеняют идущих своими мраморными руками.

«Молодые» проходят мимо умиленного Кашина, и он незаметно одергивает пиджак на женихе.

Лицо Шуры. Долгий ее взгляд провожает идущих.

Гости вежливо оттесняют Федора. Он заметно пьян, хотя и держится почтительно.

Т о в а р и щ Т о л и к а. Спокойно, товарищ инженер-лейтенант. Возьмите себя в руки. (*Ударила пушка.*) Все на готовности «один»!

Жених и невеста стоят перед столом в парадном зале. Торжественная тишина, музыка смолкла. По сторонам в чинных позах застыли гости в отлично сшитых Кашиным пиджаках. За столом — представитель городского Совета, ведущий и сотрудница.

Лицо Риты. Рядом, чуть сзади — лицо Льва Леонидовича.

Г о л о с в е д у щ е г о. Хорошо ли вы продумали свое решение о вступлении в брак?

Пауза.

Л е в Л е о н и д о в и ч (*тихо, взглянув на Риту*). Да, я продумал...

Ведущий вопросительно ждет.

Р и т а. Минуточку... Я... (*Слезы мешают ей говорить.*)

Старик Кашин тяжело перевел дыхание и взялся за сердце. Гости замерли.

Р и т а. Подождите!.. Я не... Я...

Пошатнувшись, она отходит от стола и, уронив цветы, бросается бежать через зал...

...через «золотую гостиную»...

...вниз по белой мраморной лестнице.

Катится по алому ковру ей вдогонку, прыгая со ступеньки на ступеньку, обручальное кольцо...

Рита выбегает на набережную, на сильный ветер. Белое ее платье становится похожим на белые крылья.

Счастливое и гордое в этот момент лицо Шуры у окна...

На темном асфальте набережной — Рита. Перед ней — Толик с букетиком цветов.

Т о л и к. Здравствуй. Можно увезти тебя!

Р и т а. Да. Увези!

Т о л и к. Это далеко! Очень! Мы уедем...

Р и т а. Для дальнейшего прохождения службы?

Т о л и к. Да!

Над ними кружатся чайки, бросаясь косыми углами к воде.

Р и т а. Поддержи меня... А то я, кажется, упаду! (*Плачет. Быстрые, счастливые слезы текут по ее щекам.*)

Т о л и к. Отчего ты плачешь?

Р и т а. Наверно, оттого, что в человеке восемьдесят процентов воды...

Подъезжает «Москвич», Толик и его товарищ усаживают Риту.

«Москвич» уезжает.

Гости бросились к своим машинам.

К а ш и н (*с развевающимися на ветру седыми волосами спешит вслед дочери*). Рита! Риточка! Моя дочка!

Мимо него проносится «Москвич».

«Москвич» мчится мимо разрытых траншей и газовых труб. Рабочие, землекопы, сварщики сбились в шпалеру и смотрят вслед. Из земли вырывается газовое пламя.

Посреди набережной, обдаваемый выхлопами удирающих машин с гостями, одиноко стоит Кашин. Он растерянно озирается.

Орлов медленно подходит к Шуре, всматривается в ее лицо, будто видит его впервые, и, повернувшись, уходит.

Вдалеке бредут Кашин и Орлов...

Федор Орлов в помятом костюме задумчиво сидит у потухшего камина. Звук открывающейся парадной двери.

В дверях стоит Шура в своем парчовом платье. Она протянула руку к выключателю; но сверху вместо цветов упала на нее электрическая лампочка. Что-то щелкнуло на потолке — «механизация быта» не сработала.

Ф е д о р (*со скрытой яростью*). Явилась? Нацеловалась? Королева моей мечты!

Она сделала вид, что ничего не произошло, подошла к мужу.

Ш у р а. Зачем ты пьешь, Федя?

Ф е д о р. Тебе все можно, а мне и выпить нельзя? Моя жизнь исковеркана... И разбита!..

Ш у р а. Не говори так пышно, Федя! Стыдно слушать.

Ф е д о р. А чего мне стыдиться! Я не на пивной пене наживаюсь. Я работаю. А что в лапу брал, так... Этой головой думаю, этим лбом... Для тебя орехи колю!

Орешки. Для тебя... (*Молча смотрит на погасший камин. В кухне тревожно свистит усовершенствованный чайник.*) Ты по-человечески пойми, погибли из-за меня мальчики... Гришка и Мишка...

Шура. При чем тут мальчики? Ты их не поминай сейчас, не кощунствуй. Видели бы они, во что превратился их «знаменитый Орлов»...

Федор. А ты во что превратилась? Ты теперь кто? Кому голые плечи? Думаешь, не понимаю?

Он рванул платье, парча поползла. Шура вскрикивает от неожиданности. Ей почему-то становится стыдно мужа, как чужого. Она прикрывает голые плечи скатертью и вдруг начинает смеяться. Привстав, Федор ударяет ее по лицу.

Федор (*отрезвев сразу*). Что я сделал? Шурочка, прости... Я... Что ж я сделал?..

Шура (*тихо, не ему, а себе*). Вот и все... Теперь уже совсем все!..

Федор. Я так люблю тебя, так мучаюсь... Ты мое чудо... Шурена...

Шура (*заплакала, опустив голову на стол*). Лишить меня дела, превратить в рабу, в пустую дамочку... Из-за чего?.. А жизнь прошла... Прошла!

Федор. Вот увидишь, все будет хорошо. Я — Орлов, меня не скрутишь... Я еще покажу...

Шура (*неожиданно, с жалостью*). Как ты постарел, Федя... Опустился... Я знаю — все это из-за меня... Я — дура, дрянь, ничтожество... И уже нельзя поправить!

Федор. Нет, не все еще. Я знаю, это ты нарочно! Чтобы довести меня, чтоб была причина... Уйти к нему! Нет, не уйдешь! Дураков нема!

Шура, все еще прикрытая скатертью, сидит у стола. Федор запирает двери.

Федор. Теперь тебе ни в чем не буду верить...

В руку ему попадается замок от сарая. Висячим замком он «запирает» Шурино пальто, продев дужку сквозь петли.

Шура неподвижно сидит у стола.

Он толкает кресло к двери комнаты, садится в него, как страж, преграждающий путь.

Федор. Вот так и буду сторожить! Следить!

...Первый солнечный луч скользнул по нетронутой супружеской тахте, покрытой цветным покрывалом... по краю обеденного стола, возле которого дремлет Шура.

Федор осторожно, чтобы не разбудить Шуру, идет на цыпочках в кухню.

Зажигает газ, ставит кофейник на огонь, кладет в сумку молочные бутылки.

И опять, как обычно, супруги Орловы сидят за столом и пьют утренний кофе... Большая пауза.

Федор (*чашка дрожит в его руке*). Знаешь... Если ты уйдешь от меня, я его убью, у меня теперь ничего нет, кроме тебя. Ничего и никого...

Шура молча пьет кофе.

Федор. Было у меня любимое дело, и нет его. Были друзья, а теперь нет. Была в жизни цель, нету цели...

В глазах Шуры глубоко запрятанный страх.

Федор (*повертел в руках столовый нож*). Я убивал на войне... Вот так... (*После паузы.*) А теперь иди! Ты свободна! Иди, гуляй, дыши воздухом!

Он открывает балконную дверь, отмыкает замок на ее пальто и бросает перед Шурой связку ключей...

...Осенний парк, опавшие листья на дорожках, дымят костры из листьев и мусора. Заколачивают в дощатый «гроб» голую статую...

Мокнут голуби под карнизом. Вдали осенняя Нева, а на Неве — одинокий, речной трамвай...

На пустых мокрых скамейках палубы, укрывшись от ветра под полосатым тентом, неуютно притулились Шура и Березкин.

«Воспрещается...» — грозит надпись на борту.

Березкин греет руки Шуры своими большими ладонями.

Березкин. Ну, чего вы боитесь?

Шура. Не знаю, страшно мне...

Она приближает лицо к его лицу.

Шура. Наверное, так же хотелось спрятаться папе. И некуда было: сплетники, ханжи, законники. Ну, кому мы мешаем?

В кормовой части трамвайчика лопоухий мальчишка, ежась от холода, уплетает брикет мороженого...

Шура. Как бессмысленно, глупо, мучительно я живу...

Березкин. Ария Хозе из оперы Бизе... Что-что, а у нас каждый человек может жить согласно своим достоинствам... Удрали из Алешина — не жалуйтесь.

Шура (*печально усмехнувшись*). Милый мой, глупый...

Она прижала свои ладони к губам Березкина, и в эту секунду «мя-я-у-у!» разнеслось по пароходику. Шура быстро отняла ладони.

Мальчишка мяукнул и ехидно улыбнулся.

Шура. Вы бы бросились ради меня в воду?

Березкин. Чтобы утонуть и развязать вам руки? Нет. Мне жить нравится.

Шура. Вы живете «согласно своим достоинствам»?

Березкин. Ага.

Кораблик ныряет под арку черного гулкого моста, становится темно. Березкин хочет обнять Шуру, но, вспомнив о мальчишке, показывает ему кукиш.

Мальчишка уставился на Шуру и Березкина.

Березкин. Тут у меня был случай, вон на этом мосту.

Шура. Какой?

Березкин (*тихо*). Этакий...

Арка моста удаляется от них, а на нем у самых перил стоит задумавшаяся девушка и смотрит в воду.

Березкин. Интереснейшая штука жизнь...

Шура (*смотрит на бегущую темную воду*). Разве вы можете понять, как ужасно жить, когда все неинтересно... А я хочу утверждать, как вы: интереснейшая штука жизнь... Интереснейшая штука жизнь!

Он обнял ее за плечи и приблизил свои губы к ее губам...

Мальчик наконец дождался, и «мя-я-я-у-у!» разнеслось по пароходику.

Шура (*испуганно отстранившись от Березкина*). Ох, чтоб тебе...

...Подворотня старого дома. Цинковые баки с мусором. Облезлый кот ест на одном из них. Через решетчатые ворота видна улица, на ней — прохожие. Шура и Березкин стоят в полутьме подворотни друг против друга.

Ш у р а (*горько и увлеченно*). Предположим, я развелась с мужем и вышла за вас замуж. Все полно надежд. «Ты любишь меня?» — «Конечно!» — «А ты меня?» — «Безумно!» Ну, а потом?

Б е р е з к и н. Когда потом?

Ш у р а. Потом, позже?

Доносятся глухие удары, ритмичные и упрямые.

На заднем дворе толстая домохозяйка выбивает огромный полосатый, как зебра, матрац. И похоже по звуку, что кого-то секут: бац! бац! бац!

Ш у р а. Вы будете приходить домой, а я стану спрашивать у вас про новости. И вы.... раздражаясь, понемножку, конечно, не сразу, начнете отвечать, что, в общем, новостей не было. Так?

Бац! бац! бац! — донеслось с заднего двора.

Б е р е з к и н. Я не запру вас дома, я вас вытолкну: пошла! Пошла!

Позади него на стене подворотни опять что-то воспрещается...

По тротуару за решеткой прогуливается «благополучная любовь». Жена держит мужа под руку, повисла на нем.

Ш у р а. А если мне с вами в нашем будущем доме... станет так уютно, что я сама не захочу никуда «выталкиваться»? Как тогда будет?

Б е р е з к и н. Тогда я вас брошу...

Ш у р а. Бросите?

Б е р е з к и н. Да. Я хочу сам слушать новости, а не только рассказывать... И кроме того, жена — не профессия.

Березкин приближается к Шуре, но в это время дробь многочисленных ног доносится с улицы, и в подворотню вваливается группа экскурсантов. Толкаясь и вытягивая шеи, они смотрят на Шуру и Березкина, как на экспонаты.

Ж е н щ и н а - э к с к у р с о в о д (*как пулемет*). Контрастом аристократическому Петербургу в творчестве Пушкина является Петербург демократический... в котором Ванька на «тощей кляче своей высматривал запоздалого седока...» В этом дворе, по предположениям историков Петербурга...

Шура и Березкин выходят из своего убежища, бредут, не зная, куда деться... Одиноко мокнут в переулке укрытые брезентом бесприютные машины...

Пустой и полутемный зал Зоологического музея. Огромный, как дом, скелет. Белые кости доисторических чудовищ, ключицы, позвоночники, саженные ребра... Шура и Березкин целуются и сразу же делают вид, что им очень интересен мамонт в стеклянном боксе.

Старушка служительница поднимается к ним из вестибюля. В руках у нее книга отзывов.

С т а р у ш к а. Напишите здесь свою фамилию, пол, род занятий...

С верхнего балкончика Исаакия виден город-муравейник, игрушечные дома, далекие дымы на горизонте... Шура и Березкин стоят, тесно прижавшись друг к другу, закутанные и нахохлившиеся. Наконец совсем одни. У самых свинцовых, быстрых облаков.

Ш у р а (*дрожа от ветра*). Вы подняли меня на недосягаемую высоту...

Б е р е з к и н. Ага.

Ш у р а. Вы провели со мной большую воспитательную работу. (*Они целуются.*) Я замерзла... Я упаду в обморок от голода. Поесть бы чего-нибудь горячего...

Березкин (*угрюмо*). А у меня сейчас как раз денег нет.

Шура. У меня есть...

Березкин. У вас-то, положим, своих денег нет...

Чугунный звук шагов. Кто-то невидимый медленно преодолевает винтовую лестницу...

Березкин. Пойдем ко мне! Мама нас накормит!

Шура (*прислушиваясь к шагам*). Почему мы должны прятаться? Что мы сделали плохого? Объясните, Александр Николаевич?

Березкин. Этого никто пока не объяснил. А Толстой Лев пригрозился: «Мне отмщение и аз воздам». Так и застряли на отмщении.

...В кухне Березкин помогает Шуре снять пальто и раздевается сам.

За столом в большой комнате — дети. Ирка шьет на швейной машине, Лева занимается, напевая что-то джазовое. Входят Березкин и Шура.

Шура. Здравствуйте.

Все (*хором*). Здравствуйте...

Неловкая пауза. Лева захлопывает дверь, через которую виден унитаз в уборной.

Березкин (*ледяным, докторским тоном*). Попрошу за мной... Мама, накорми нас чем-нибудь... Что есть...

Они проходят через комнату.

Мать смотрит вслед оценивающе и недоуменно.

Шура в дверях маленькой комнаты Березкина. Взгляд ее падает на стол, где стоит корзина с «джентльменским набором»: бутылка шампанского, вино, фрукты. Все это перевязано пошлым бантом.

Шура. Та-ак! Это у вас называется «мама накормит». Заранее «создали условия»?

Березкин онемел от неожиданности.

Из-за шкафа, перегораживающего комнату, высовывается физиономия Кузьмы. У него перебинтовано горло, и лежит он на постели Березкина.

Кузьма. Это тебе прислали от спасенного. (*Ест глазами Шуру.*) Лева ругался, а они вперли силой...

Березкин. А ты почему тут?

Кузьма. Левка определил у меня ангину. Он меня изолировал.

Березкин. Покажи язык! Скажи «а-а»!

Шура стоит у двери.

Голоса Березкина и Кузьмы:

— А-а-а-а...

— Так. Здесь больно?

— Ужасно!

— А здесь?

— Тоже!

— Не выдумывай, просто тебе интересно здесь валяться!

— Дядь Шура, а дядь Шура!

Березкин (*отходя*). Спи!

Шура. Это все ваши ребята?

Березкин. А чьи же? (*Грубо Кузьме.*) Не подслушивай!

Шура. А почему же он называет вас дядей?

Б е р е з к и н. Это я их так научил, чтобы моя будущая жена не сбежала от такого приданого...

Перед самым окном — канал, баржа с фонариком. Чавкают ковши землечерпалки. В оловянной воде отражается единственное освещенное окно. И где-то тренькает гитара.

Со стороны улицы: Шура и Березкин стоят у подоконника. Старая трещина в оконном стекле пересекает их лица.

Б е р е з к и н (*шепотом*). Скажите, я нужен вам?

Ш у р а. «Нужен»? Почему вы ни разу не сказали «люблю»?

Б е р е з к и н. Это слово часто говорят. И вы привыкли к нему, как к старому халату, а с ним надо обращаться аккуратно. Вот, Шура!..

Он прижал ее лицо к своему.

К у з ь м а (*из-за шкафа*). А вы оба Шуры?

Б е р е з к и н. Спи, тебе сказано. Считай слонов!

Входит мать. Клавдия Ивановна ставит на столик вареный картофель, капусту и какой-то рыбий хвост, декорированный луком.

М а т ь. Ешьте, пожалуйста! (*Шуре.*) Безумно знакомое лицо... Вы не снимались в кино?

Б е р е з к и н. Нигде она не снималась!

По дороге мать накинула на Кузьму одеяло и увела его.

Шура с опаской взяла с письменного столика череп.

Ш у р а. Как страшно. Для чего это вам?

Б е р е з к и н. Я из него делаю «поплавок».

Ш у р а. Что?

Б е р е з к и н. Ученое звание... Это называют «поплавок».

Ш у р а. Никогда не слышала.

Б е р е з к и н. Гонюсь за длинным рублем! Детишкам на молочишко. Вот пишу!

Ш у р а. Как можно про себя так говорить!

Б е р е з к и н. А что, некрасиво? (*Он налил из подарочной бутылки*). Я от красивых слов... Эх!.. Вот говорит: «да святится имя твое»,— а лупит женщину в ухо!

Ш у р а. Шура!

Б е р е з к и н. Чешет с трибуны про великое служение науке и крадет чужую работу... (*Выпил ее рюмку, помолчал.*)

...Притихшее Марсово поле. Где-то на другой стороне, в единственном освещенном окне слышна музыка и смех. Горит ярко вечный огонь. Проходят дружинники: два рослых парня и девушка в кожаной курточке. Шура и Березкин стоят у огня.

Ш у р а. Не провожай меня. Давай тут попрощаемся. И я побегу...

Кировский мост еще не перегорожен, но уже неторопливо прохаживаются люди с фонарями, закутанные в ватники и негнущиеся плащи. Корабли требовательно напоминают о себе басистыми гудками.

Шура и Березкин все еще стоят, освещенные трепещущим огнем.

Ш у р а. Значит... Каждый по своим достоинствам...

Она бросается бежать. Бежит без оглядки, чтобы легче было расстаться. Часто стучат ее каблучки по утрамбованной дорожке.

Голос Березкина (*вдогонку*). Стой! Стой же! Стой, Шура!

Березкин гонится за ней. И, увидев под ногами оброненную Шурой сумочку, останавливается. Поднимает выпавшее круглое зеркальце, мелочь, документы. Перед ним вырастает парень с повязкой дружинника на рукаве. Другой, совсем еще мальчик, полный, в очках, вертит в руке милицейский свисток. И девушка, с льняными волосами, в кожаной курточке, чем-то напоминающая плакаты гражданской войны, стоит рядом.

Первый. Не приставайте к женщине! (*Загородил Березкину дорогу и на всякий случай взял его за руку.*)

Березкин (*не понимая еще, что происходит*). Она убежала!

Второй. Спокойно. (*Он почему-то все время ловит носом дыхание Березкина.*)

Шура бежит, не оглядываясь.

Березкину становится до слез обидно, что она вот так убежит навсегда, а он не успеет сказать ей чего-то самого главного. Его охватывает ярость. Он расталкивает дружинников и бросается за ней, но его ловят двое.

Второй. От него водкой пахнет!

Первый. Он в состоянии алкогольного опьянения.

Девушка берет из рук Березкина Шурину сумку.

Второй. Пройдемте!

Березкин. Пустите меня! Она убежала! Пустите!

Первый. Пройдемте, вам говорят!

Березкин. Не пройду! Не пройду!

Второй. Нет, пройдете! Мы вас отучим хулиганить!

Шура останавливается, чтобы отдышаться. Она оглядывается и видит, как...

...двое держат Березкина за руки. А сбоку — девушка в кожаной курточке...

...В низкое сводчатое помещение штаба дружины двое дружинников приводят Березкина. Хулиганы, девочки с подведенными вкось глазами, землисто-бледные и яркогубые, мальчики с паучьими «модными» ногами смотрят с любопытством на нового посетителя.

За столом, на фоне алого кумача, исписанного лозунгами, сидит отставник с ежиком седеющих волос. Дружинники подходят к столу. Откуда-то из-за колонны вынырнул фотограф и ослепил Березкина своим «блицем».

Молодой парень в темных очках что-то тихо рассказывает под общий хохот, «командировочный муж» испуганно шепчет одному из дружинников на ломаном русском языке.

Муж. Я прошу не сообщать моей жене, дорогие друзья... Пусть это умрет между нами...

Ежик (*Березкину*). Сколько употребили алкогольных напитков перед совершением хулиганского поступка?

Березкин. Какого поступка?

Ежик (*первому дружиннику*). Объясните ему, чтобы не тушевался под овечку.

Первый. Приставал к женщине!

Ежик. На глазах у трудящихся? А сам тушуется.

Дружинники молчат.

Голос Шуры. Он не приставал ко мне, неправда!

В дверях штаба стоит Шура. Опять вспыхнул «блиц», и шпана закрыла лица руками и газетами.

Е ж и к (*Шуре*). А вы кто такая? Вы тут, между прочим, не командуйте!

Ш у р а. Я объясняю: он никого не трогал. Вы заступаетесь за меня? А он ни в чем не виноват.

Девушка в кожаной куртке вскинула на нее внимательные глаза. И посмотрела на мальчика в очках.

А он понимающе, влюбленно посмотрел на девушку.

Е ж и к (*Шуре*). Слышали! Сначала ошибаются дружинники, потом милиция, потом суд, потом... Куда это нас приведет, а? (*Березкину.*) Дружинников толкали?

Б е р е з к и н. Я?

Е ж и к. Не прикидывайтесь простаком, не в шашки играете. Вы оказали сопротивление дружинникам, когда они пожелали вмешаться...

Ш у р а (*горячо и громко*). А пусть не вмешиваются в чужую жизнь... Мы любим друг друга...

На скамейках у стенки засмеялись. Очень смешно стало фарцовщикам, девицам «особого» поведения и пьяным скандалистам...

Девушка в кожаной куртке широко распахнула глаза, ненавидяще взглянула на смеющихся и дотронулась до Шуриного плеча.

Д е в у ш к а. Вы не расстраивайтесь...

Донесся голос командировочного: «Пускай это умрет между нами...»

Е ж и к (*долго копается в паспорте Березкина*). Врач? Так! Казенным спиртом пользуетесь? Отчего же не попользоваться? Сообщим по месту работы. В эту самую «медленную помощь» — живо скорой станете! (*Шуре.*) Паспорт попрошу.

Шура, бледнея, протянула паспорт. Вспышка «блица» мертво осветила застывшую в ожидании Шуру.

Е ж и к. Так! В браке зарегистрирована с Орловым. А этому фамилия Березкин. Ясно! Значит, как я могу рассуждать о вашем моральном облике?

Б е р е з к и н. Верните паспорт гражданке Орловой.

Е ж и к. Как?

Б е р е з к и н. Ей нельзя задерживаться. Сейчас разведут мосты.

Ежик вдруг слегка заробел под взглядом Березкина.

Б е р е з к и н (*взял со стола паспорт*). Александра Николаевна! Вот! Идите, все будет хорошо!

Она подошла к нему и теперь на глазах у хулиганов, у пьяниц и неопрятных молодых кутил положила ему руки на шею, как бы прощаясь навсегда, поцеловала его в губы и вышла. В штабе наступила тишина. Тихо и чисто стало.

Девушка в кожаной куртке посмотрела на «своего» мальчика.

И мальчик посмотрел на нее понимающе.

Д е в у ш к а (*убежденно и громко*). Нельзя составлять никакого протокола! Стыдно! Вы знаете, что такое любовь? Или вы забыли? (*Подошла вплотную к Ежику.*)

Е ж и к. Как это так — «нельзя»?

Превозмогая природную скромность и робость, она протянула руку к листу, который уже исписал старательным почерком Ежик, и, подняв этот лист над головой, сказала, обращаясь за помощью к двум другим дружинникам:

— Мальчики, мы не согласны! Да, мальчики?

Мальчики молчат...

Шура и Березкин остановились у моста.

Ш у р а. Шура, выслушайте меня внимательно.

Б е р е з к и н. Я не могу внимательно... Я пьян...

Ш у р а. Нет, слушайте, сегодня было наше последнее свидание.

Б е р е з к и н. Последнее?.. Ну вот еще!

Ш у р а. Только не нужно мне мешать говорить... Дорогой мой, любовь моя, единственный мой. Я сейчас уйду!

Б е р е з к и н. Никуда вы не уйдете.

Ш у р а. Уйду, уйду, и вы ничего не услышите и не узнаете обо мне, пока я не стану такой... какая я есть... какой могу быть... должна быть.. И тогда мы отыщемся, если еще будем нужны друг другу...

Б е р е з к и н (*угрюмо*). Вы просто решили порвать эту историю?

Ш у р а. Я уже вам сказала: вы глупый мой... Умный и глупый...

Шура спешит мимо барьеров, загородивших разводную часть моста. И едва успевает пересечь черту, как металлическая громада с едва слышным железным хрустом начинает раздваиваться и плыть. Поблескивающие тускло нити трамвайных рельс разрываются, и между ними возникает темная пропасть. Пропасть эта все расширяется и растет.

На берегу одинокая фигура Березкина. Он что-то кричит вслед Шуре, но она уже далеко. Теперь этих двоих разделяет широкая полоса воды. Медленно и беззвучно движутся мощные металлические фермы.

...Через тлеющую дверь входят в заполненное дымом помещение люди в белых халатах и респираторах.

Доктор Березкин склоняется над лежащей на темном линолеуме фигурой юноши. В дыму и огне работают пожарные.

Лицо Березкина, покрытое мелкими капельками пота. Пострадавшего кладут на носилки.

Б е р е з к и н (*хриплым голосом*). Пять шагов назад!

Толпа у здания расступается. Мелькают носилки...

Стоя у вокзального ларька, Шура ест бутерброд, запивая молоком из бутылочки. Глаза ее улыбаются какой-то мысли.

Ш у р а (*едва слышно*). Ваше превосходительство...

Сосед удивленно покосился на нее.

Медленно, в такт движению мчащейся машины, подрагивают носилки. Березкин сердито придерживает пострадавшего, пытающегося подняться. Лицо его задумчиво.

Шура с чемоданчиком ждет у жесткого вагона. Всматривается в лица идущих мимо нее пассажиров. Свисток — она встает на подножку, поезд трогается...

Березкин на своем жестком топчане в комнате отдыха «скорой». Звучат команды диспетчера, приходят и уходят врачи и фельдшера.

П о ж и л о й д о к т о р (*торопливо вытирая полотенцем руки*). Опять самоубийство из-за неразделенной любви. Совсем молоденькая... (*Он вздохнул.*) Никуда от этого не уйдешь!..

Б е р е з к и н. И не помогло совместное посещение лекций, театров и кино?

С т а р ы й д о к т о р (*грозит ему пальцем*). Вы вечно шутите, Березкин. А я вам серьезно говорю. Нам удалось ее спасти. И я ее не осуждаю... В самом деле... Если

нравственным является брак, заключенный по любви, то остается нравственным только такой, в котором любовь продолжает существовать... Кто это сказал?

Березкин (*устало закидывает руки за голову*). Кажется, Энгельс?

Старый доктор. Вы угадали. (*Помолчал.*) Так что же делать, я вас спрашиваю?

Березкин. А я вас!

Он устало закрывает глаза, прислушиваясь к глухому реву сирены, доносящемуся со двора...

По лестнице в доме Березкина тяжело и решительно поднимается Федор Орлов. Останавливается у незнакомой ему двери, звонит, но она оказывается незапертой. Он входит.

Федор (*подошедшему Березкину*). Узнали?

Березкин. Узнал.

Федор. Может быть, вы все-таки разрешите войти?

Березкин. Входите.

Они идут через кухню в большую комнату.

Федор (*всматривается в детские кровати*). Детишки. Три штуки?..

Березкин не ответил.

Федор (*прямо и испытующе*). Шурочка никогда работы не чуралась...

Березкин. То есть?

Федор. Ну, постирушка, полы помыть, сготовить... С отстающими позаниматься.

Березкин. Александры Николаевны здесь нет.

Он надевает чистую рубашку, явно готовясь к какому-то свиданию.

Федор (*от него не ускользают эти сборы Березкина*). А где вы встречаетесь?

Березкин молчит, причесывается...

Федор. Так, увели у меня жену... А я от этой заварушки... отовсюду выгнан... И не по собственному желанию... (*Пауза.*) А кто же в этом виноват? Вы! Блистательный кандидат медицинских наук! Так вот... Не убить ли мне вас?

Березкин. Ну уж, так уж сразу? (*Звонок в дверь.*)

Федор (*хотел поправить галстук, но вспомнил, что забыл надеть его*). Я не уйду!

Березкин идет открывать.

Возвращается Березкин, а за ним Маслюков.

Маслюков. Прости, но я... Минута в минуту...

Оба проходят в маленькую комнатку.

Федор молчит. Затем медленно встает, собираясь уйти.

Голос Маслюкова. Объясни, что это значит?

Голос Березкина. А то, что вы — покойник!

Федор остается стоять. Прислушивается.

Березкин (*Маслюкову*). Вы — покойник. (*Он обтирает пыль с фотографии Маслюкова и ставит ее на место.*) Поэтому я и написал вам в свое время, чтобы вы не смели показываться на глаза вашим детям.

Маслюков. Шура...

Березкин. Когда вы бросили мою сестру с детьми и она умерла, я сказал Кузьме и Ирке, что вы, их отец, тоже умерли... Героической смертью, на ликвидации эпидемии.

Маслюков. Шурочка, это с твоей стороны... По какому праву?

Березкин. По праву защиты нравственной жизни детей... от подлецов! Сестра не хотела, чтобы ее дети на пороге жизни расшиблись о подлость их отца...

Маслюков. Шура, дорогой... При чем тут подлость? Я полюбил другую женщину!

Березкин. При том, что моя сестра была рядовым врачом, а вы подыскали себе известную певицу, неплохо обеспеченную материально. Так вы превратились... в героического покойника.

Федор Орлов с изменившимся лицом слушает в большой комнате этот разговор. Вынул из кармана початую бутылку, налил себе и выпил.

Голос Березкина. Мне непонятно, зачем вы явились?

Маслюков. Хорошо. Я буду говорить прямо: у меня колоссальные неприятности!

Березкин. Рад слышать.

Маслюков. Я, видишь ли, оказался руководителем не в стиле эпохи...

Березкин. Еще бы... Мы все помним вашу статью об «убийцах в белых халатах»...

Маслюков. В этом свете и моя личная жизнь...

Березкин. Значит, вас нужно сделать примерным, страдающим папашей? И я должен подтвердить?..

Маслюков. Да, Шура. А если ты откажешься, то я же могу нанести тебе ответный удар.

Березкин. Ого!

Маслюков. «Покойник» окажется живым... (*Он засмеялся.*) И дети узнают, что ты лгун, бяка! Романчик с замужней женщиной... Разрушил семью... Муж ее погиб, спился от этой трагедии...

Орлов медленно встает со стула, идет в комнату Березкина и ударяет по лицу Маслюкова. Маслюков, падая, ударяется о радиатор и теряет сознание.

Стоят задыхающийся Федор Орлов и спокойный Березкин.

Березкин (*считая пульс Маслюкова*). Зачем вы это сделали?

Федор. Думаете, ради ваших прекрасных глаз? Это... ради Шурочки. Да, ради нее. Ударили бы вы — получили тюремное заключение, неприятности по службе, биографию испортили... А Шурочка, она слабенькая, нервная, она бы этого не перенесла. Ну, а я... (*Невесело.*) Мне терять нечего. Вот даже куревом запасся на первое время... отсидки...

Орлов и Березкин все еще стоят.

Донесся короткий сигнал «скорой», въехавшей во двор. Березкин профессиональным жестом взглянул на часы.

Березкин. Молодцы, быстро!

Федор. Ну, а я рассчитываю на вас... В том смысле, что моя жена никогда ничего об этом деле не узнает.

... И вот дворник, управхоз и понятой Кашин срывают печать, и Федор Орлов входит в квартиру. Он осунулся, оброс, под мышкой у него сверток с бельем. Спокойно и неторопливо оглядывает он свое заброшенное мертвое «гнездышко». Завядшие цветы, похожие на веник. Пыль толстым слоем покрывает зеркало. На столе — засохший хлеб...

Деревянное полено с глазами-бусинками загадочно, как всегда, улыбается на этажерке.

Федор открывает балконную дверь, холодный ветер кружит по комнате обрывки газет. Федор сгребает в охапку бумагу, бросает в камин и поджигает. Не раздеваясь, садится в кресло против огня. В глубине, у двери, появляется Кашин.

К а ш и н. Решили-таки ехать?

Ф е д о р. Да. Еду!

К а ш и н. И мои уехали. В какой-то Красногорск. Наплевали на отца и даже адрес не оставили. (*Пауза. Огонь в камине вспыхнул и погас, остались тлеющие обрывки бумаги.*) Вы случайно, Федор Андреевич, не в те районы едете?

Ф е д о р. Все может быть...

Он встает, решительно собирает свой нехитрый багаж, таежные сапоги кладет в заплечный мешок, раскрывает платяной шкаф и, увидев обрывки Шуриного парчового платья, притрагивается к ним губами.

Они выходят на площадку.

Ф е д о р. Ключи от квартиры я оставлю вам! Поливайте, пожалуйста, цветы... Александра Николаевна их очень любит.

К а ш и н. Хорошо!

Прощаются. Орлов запирает дверь, отдает Кашину ключи, легко, по-молодому начинает спускаться по лестнице.

К а ш и н. Случайно вы можете где-нибудь встретить моих. Спросите Риточку... Вдруг, там нужен хороший закройщик? Я не набиваюсь, я имею свое самолюбие, но портные-новаторы, понимающие линию, — это всегда дефицит!

Ф е д о р. Хорошо! Прощайте, Кашин!

Быстро побежал по лестнице вниз.

На площадке лестницы остался одинокий Кашин.

...В бывшей комнатке отца Шура проверяет тетрадки. Зима, трещат дрова в печке. Яркий свет бьет в узорчатые окна. Тикают ходики, мурлычет радио на стенке. Входит сторожиха Карповна.

К а р п о в н а. Шура, что делается! К вам муж приехал! Со станции пешком, продрог совсем.

Ш у р а (*растерянно и с тревогой*). Федор? Боже мой... (*Шепотом.*) Пожалуйста, миленькая, спасите меня, скажите, что меня нету, что я уехала, что я...

Быстро выпроваживает Карповну, закрывает дверь на крючок, возвращается к столику, взволнованная. Смотрит в окно, прячась за занавеску.

Дверной крючок начинает шевелиться. Расческа подцепляет его снаружи и приподнимает... Дверь открывается, и на пороге засыпанный снегом, замерзший стоит Березкин.

Ш у р а (*едва слышно*). Насовсем?

Б е р е з к и н. Нет, в отпуск! (*Греет руки, спокойный и счастливый.*)

Ш у р а. И опять я буду тебя провожать? (*Идет к нему, целует его мокрое лицо.*)

Б е р е з к и н. Проводишь и встретишь, потом я тебя встречу и провожу.

Ш у р а. И мы всегда будем ждать друг друга?

Б е р е з к и н. Может быть!

С ЭКРАНА—В ЖИЗНЬ

Ответ редактора журнала „Искусство кино" редактору журнала „Декоративное искусство СССР"

Уважаемый товарищ Ладур!

С большим удовольствием я прочитала одно за другим все Ваши письма*. Вы коснулись в них многих очень важных вопросов. И, как мне кажется, одного из наиболее животрепещущих — искусство и зрители. Мне очень понравился заботливый, неравнодушный тон, пронизывающий все Ваши письма. В них нет и следа той надоевшей сухости, «рецептурности», которыми, к сожалению, грешат многие наши статьи по искусству. Я давно думаю о том, что мы, критики, стали слишком часто констатировать, оценивать и гораздо реже — размышлять и рассуждать. Мы спешим, не даем себе труда оглядеться, у нас много заседательской суетни и суховатых речей, как две капли воды похожих друг на друга... Заметили ли Вы, что у критиков-ораторов почти исчезли художественный образ и шутка и далеко не через каждую речь, не через каждую статью просвечивает личность говорящего или пишущего?

И здесь мы не так давно получили урок от партии. Как и Вы, я была на Пленуме ЦК КПСС по вопросам идеологии. Огромное впечатление у меня, как и у многих, осталось от речи Никиты Сергеевича Хрущева.

Помните, она длилась около четырех часов. Это было как бы размышление вслух по множеству серьезнейших вопросов. И такое горячее, ясное, живое! В совершенно свободной форме, с многочисленными сравнениями, образами, шутками. В зале то и дело вспыхивал смех. И это не мешало серьезности и глубине анализа, ничуть не мешало. Живейший контакт сразу установился между оратором и аудиторией... Живейший контакт... А сколько еще у нас заседаний и даже дискуссий, где ораторы находятся как бы в параллельных рядах и никакого контакта со слушателями у них нет и в помине, и в зале царит томительная скука. И тут я бы хотела перейти к вопросу, затронутому в Вашем письме.

Вы сетуете, Михаил Филиппович, на ту категорию зрителей, которые ищут в киноискусстве «бесхитростный отдых, увлекательное зрелище, смех, шутки...». Эти зрители огорчают Вас тем, что «не любят сложных драматических коллизий, не хотят или не могут по-настоящему огорчаться и радоваться горю и радостям героев фильма, тем более если это «трудные» переживания...».

Я хотела бы заступиться за этих зрителей. Не кажется ли Вам: мы частенько забываем то, что искусство—это не лекция, что оно необходимо должно быть увлекательным, должно быть зрелищем... Что же хорошего в скуке? Вспомните, даже такой хмурый и невеселый художник, как Достоевский, всегда заботился об увлекательности своих романов, и слова «занимательность», «увлекательность» никогда не были для него бранными словами. Ну а Чехов? Вы же знаете, как он огорчался, когда Художественный театр не хотел понять, почему он настаивает на том, что «Вишневый сад» — комедия. Это всем известно, а мы вдруг начинаем это забывать!

Кино — это не некое безликое, однообразное искусство... (Когда перестанут наконец говорить — «смотрел кино»!) Оно как книги... Фильмы ведь очень разные, во всяком случае, должны быть разными и никогда при этом не должны быть скучными! Интерес, естественно, может поддерживаться разными способами. Но зачем же пренебрегать при этом острым сюжетом, неожиданным поворотом коллизии, юмором, острым словом. С че-

* См. «Искусство кино», 1963, № 9.

го это мы стали такими пуританами и ханжами, что уж и шутки боимся и приключения не одобряем! Зрителям, от которых художник неотделим, нужно интересное искусство и искусство крупных, ярких, положительных характеров, вызывающих восхищение, восторг, желание подражать!

А то ведь что получается? Недавно в театре моя случайная соседка, перед началом спектакля прочитав программу, сразу рассказала своей приятельнице все, что произойдет в пьесе. Обе посмеялись и после первого акта ушли из театра. Соскучились. А я осталась уж по профессиональной привычке и, зевая, смотрела на скучных, несчастных героев на сцене.

Мы справедливо критиковали слабый в художественном отношении фильм «Человек-амфибия», но не задумались при этом о причинах его успеха у зрителей. Причина же одна: сюжет интересный. Увлекательный роман Беляева, где рассказывается о борьбе благородства и подлости, написан в неожиданной, оригинальной форме. Интересный сюжет — это не так уж мало и совсем не плохо!

И здесь мне хочется попутно посетовать на то, например, что многие наши, да и не только наши фильмы о войне показывают события и людей крайне односторонне и скучно, подчеркивая лишь страдания, муки, смерть... И единственный из всех наших писателей— А. Твардовский —в своем гениальном «Теркине» рассказал о войне совершенно иначе, создал иной, жизнеутверждающий, веселый русский характер, создал образ подлинно народного героя... В Англии и в Швейцарии принято ставить памятники наиболее популярным литературным героям, —вот и у нас поставить бы памятник Василию Теркину!

Однако возвращаюсь к Вашему письму... Я всей душой с Вами там, где Вы гневаетесь на зарубежное мещанское, пошлое искусство и на наших мещан, умеющих только им одним наслаждаться. Они еще существуют, эти ихтиозавры нэповских времен, дамы, приятные во всех отношениях, спекулянты, бездельники, вздыхающие по красивой «заграничной» жизни... Этих я, как и Вы, ненавижу. Я недолюбливаю и ту маленькую группу снобов и «ценителей», которые вздыхают по искусству «für wenige», по искусству для немногих, для «избранных» и «утонченных»...

Но есть и еще одна категория зрителей — Вы о них не пишете, а я, как говорится, «не могу молчать!» Не так давно я получила письмо, пересланное мне из редакции газеты «Правда». Автор письма протестует против показа телевизионного фильма «Монета» на том основании, что его могут увидеть дети.

В письме говорится: «Вместе со мной смотрел этот фильм мой сын 11 лет. По репликам его было видно, что все его внимание сосредоточено на том, как отец учит сынишку воровать, как репетирует его несколько раз, как притворяется плакать. В конечном счете мальчик украл бутылку молока и заявил отцу, что, мол, красть легко...Второй и третий фильмы («Монета» состоит из трех киноновелл. — *Л. П.*) еще того хуже... Спрашивается, зачем были показаны эти фильмы? Чтобы научить, как красть или избивать друг друга?»

Вот где, дорогой Михаил Филиппович, бездна непонимания роли, значения, смысла искусства. Встав на позицию автора письма, нам пришлось бы запретить почти все произведения русской и мировой классики, почти все произведения современников. Но ведь даже в школе, когда ребятам предлагают прочитать, например, тургеневскую «Муму», отнюдь не имеется в виду научить детей топить собак, привязав им камень на шею. И дети это отлично понимают. Когда читается «Евгений Онегин», никто не полагает, что этот роман учит вызывать на дуэль и убивать своего друга!

Рассказы Альберта Мальца, по которым снят фильм «Монета», не предназначены для дошкольников, но уже в одиннадцатилетнем возрасте их можно и читать и смотреть по телевизору. Ребенок в этом возрасте может понять и оценить не только тот или иной факт или событие, показанные в искусстве, но и объяснение их художником.

Я более высокого мнения об умственных способностях детей одиннадцати лет, чем автор цитируемого письма. Но уж если кто-либо из ребят не поймет трагедию, таящуюся за историей кражи бутылки молока, то ничего нет легче объяснить ее ребенку. Объяснить сытому, ухоженному, благополучному ребенку, сидящему в уютной комнате с мамой у телевизора, трагедию голодного, озлобленного, нищего ребенка, чью душу калечит жестокий капиталистический мир. Но для этого, оказывается, надо объяснить смысл фильма маме! Ведь есть зрители, воспринимающие в искусстве только факт и не задумывающиеся над его осмыслением.

Однажды на совещании, посвященном проблемам эстетического воспитания, выступила

учительница, преподающая литературу в старших классах. Она предъявила претензию кинематографистам, что-де они слишком часто показывают в фильмах, как мужья изменяют женам и наоборот... Требовала категорически запретить выпуск таких картин.

Что же, надо спросить такую учительницу, не запретить ли нам заодно «Грозу» Островского, «Анну Каренину» Толстого, «Мадам Бовари» Флобера, «Жизнь» Мопассана? Как это грустно, что учительница литературы, следовательно, человек образованный, видит в произведении искусства только голый факт, опасается прямого воздействия этого факта на зрителя. Как объяснить ей, да и не только ей, что факт, описываемый или показанный в искусстве, не случаен, что он осмыслен, объяснен, что он не безразличен художнику, выступающему или в его опровержение или в его поддержку и всегда с объяснением его с той или иной позиции.

Мы можем опровергать или принимать концепцию художника, но бессмысленно сердиться на факт. Иначе получаются курьезы: ни в каких случаях нельзя показывать героев на экране пьющими! Была однажды высказана и такая мысль. Почему? Зрители увидят — пойдут домой и напьются! Вот это логика, вот это неуважение к зрителю! Не лучше ли с алкоголизмом бороться другими методами, а не путем изъятия всех сцен, где пьют? Вряд ли даже в известной «Застольной» Бетховена в словах «бездельник, кто с нами не пьет:..», имеется в виду пропаганда пьянства.

Этого не имел в виду и Пушкин, когда писал: «Наполним бокалы, содвинем их разом...»

С эстетически неграмотными людьми надо терпеливо, внимательно объясняться, без тени высокомерия. Когда мы говорим о народности, о доходчивости, ясности в искусстве, о высокой эстетической культуре массы советских людей, о том, что подлинные вершины в искусстве всегда понятны и дороги народу в целом, — мы правы, мы сто раз правы. Я же думаю при этом еще и конкретно, например, о тех, кто недавно обсуждал с редакцией нашего журнала в городе Дубно новый фильм Свердловской студии «Самый медленный поезд»; о тех, кто встречал нас, критиков и участников фильма «Отчий дом» в колхозе имени «Чапаева», близ Рязани; о наших друзьях из шахтерского поселка под Белгородом — Яковлево, обсуждавших впервые показанную «Балладу о солдате»; о рабочих московских заводов, об ударниках коммунистического труда, о студенческих аудиториях, принимавших участие в дискуссиях о новых фильмах и высказавших при этом очень верное понимание искусства. Таких зрителей миллионы и миллионы. Но нельзя за миллионами забывать тысячи, забывать о людях, которым нужно серьезно объяснять, что такое искусство, что в нем следует искать, как его понимать, — это ведь тоже часть народа и иной раз, как это видно из двух конкретных примеров, мною приведенных, эти эстетически неграмотные люди самоуверенно поучают других. Возможно, что они учились пониманию искусства, но всегда ли мы их хорошо учим?

Возникло много справедливых претензий к нашим ученым — искусствоведам, эстетикам. Очень уж порой скучно и наукообразно пишутся книги об искусстве. Пишутся так, что сквозь ворох стертых слов едва добираешься до мысли автора. Почитали бы лишний раз Маркса и Энгельса, чтобы убедиться, что и эти великаны мысли не пренебрегали образностью изложения. Франц Меринг в статье «Литературный образ у Карла Маркса» пишет: «Он родился «мастером сравнений». В его докторской диссертации образы льются, как из неисчерпаемого родника. Весь трактат представляет собой одно большое сравнение...» «Наиболее щедро Маркс расточает образы в «К критике политической экономии»...

«У Маркса, — пишет Меринг, — образность никогда не служит украшением, чистым орнаментом речи...

Образность, которой владеет Маркс, есть действительная мать мысли, вдохнувшая в свое детище живой дух».

Боязнь образности или неумение, непонимание образности должно быть решительно изжито в нашем искусствоведении и в трудах по эстетике. Образная сила революционной диалектики необходима во всех без исключения статьях и лекциях по искусству. Иначе они не будут иметь силы, иначе мы будем множить и множить маленьких, сухоньких, унылых догматиков, подобных автору выше приведенного письма или учительницы, требующей, наподобие известного героя Салтыкова-Щедрина, «не пущать».

Я, кажется, отвлеклась от существа Вашего письма, но, право, к этому призывает предложенная Вами свободная форма разговора.

Вы сто раз правы, говоря о необходимости воспевать красоту нашей природы, романтику Сибири и Памира, Урала и Кавказа, я

«вижу» предложенные Вами новеллы о море, океане, лесе... Это хорошая мысль.

Надо сказать, что кое-что в этом отношении на наших студиях делается, но фильмы этого рода почти не доходит до зрителей из-за неполадок в прокате.

Ныне покойный оператор Марк Магидсон с увлечением однажды рассказывал мне о задуманной им киносюите на музыку П. Чайковского «Времена года». Хорошо, чтобы эта мысль воскресла и увлекла когολибо из операторов и режиссеров. В этом ряду могла бы появиться также и поэтическая, исключительно русская по духу весенняя сказка Островского «Снегурочка».

Ваши размышления о масштабах нашей жизни и масштабах искусства я бы дополнила таким суждением, построенным на конкретном примере.

В 1961 году киностудия «Ленфильм» выпустила фильм «Самые первые» — о летчике-космонавте. Когда писался сценарий и снимался фильм, полеты в космос еще не начинались. Незадолго до появления фильма взлетел Юрий Гагарин. Вы помните, какой это был великий праздник, какой гордостью, радостью, счастьем переполнялись наши сердца? Каким драгоценным стал нам наш первый космонавт, как все его полюбили! Ну, а что же фильм? Передал ли он романтику и масштаб подвига космонавта, передал ли народные чувства? Ничуть не бывало. В фильме его авторы поставили перед собой цель — показать обыденность события, обыденность героя — учился, как все, женился, как все, получил новую квартиру, как многие...

И получилась скука и неправда. Ибо правдой как раз была необычайность события, и только так об этом надо было сказать, не приземляя, не принижая этой высокой правды правдоподобием внешних фактов.

Не всегда справедливо утверждение, что «величие поступков, весомость характеров, — как Вы пишете—... проявляются в простой, бесхитростной форме, в живой и часто будничной действительности». Для выражения сущности наших дел и помыслов иной раз необходимы мощные оркестровые звучания. Не всегда соло на флейте способно передать смысл и масштабы жизни, хотя в иных случаях оно нас чарует, — нужна еще мощь меди, нужны хор, оратория, симфония!

Я тоже против глупых костюмированных парадных лент и фотографических полотен. Их у нас было немало, и не надо к ним возвращаться. Но иной раз смотришь-смотришь, как мурлыкают на диванах и диванчиках разные невзрачные тети Мани и дяди Вани, как пьют они на сцене всамделишный чай, едят всамделишные бутерброды, естественно ссорятся и мирятся, разрешая неглубокие свои конфликты и конфликтики, — и берет тоска! Тоска по шекспировским крупным страстям, по масштабам мыслей, характеров и поступков, соответствующим масштабам нашей эпохи.

Конечно, нельзя барски отмахиваться от жизни в ее повседневном течении, но извлекать из нее глубокий смысл — всегда обязательно, как это делал Чехов и чего не умел делать, например, его современник писатель Потапенко.

Вы правы, Михаил Филиппович, Вы абсолютно правы в Ваших критических замечаниях о цвете в кино. Он плох, потому что часто случаен, натуралистичен. Сейчас, когда я пишу, мне на память приходят лишь некоторые неслучайные и подлинно творческие цветовые решения. В черно-белом фильме «Иван Грозный» во второй серии есть один эпизод в цвете. Снимал его оператор А. Москвин. Сейчас краски потухли и того первоначального впечатления, увы, не производят. Но в моей памяти они сохранились такими, какими я их увидела в первый раз. Эпизод пира в Александровской слободе весь выдержан в багрово-красном цвете. За окнами дворца полыхает пожар, и отсветы пожара играют на лицах собравшихся на пир. Красное прорезают черные зловещие тени, а когда начинается пляска опричников, то маски на их лицах подчеркнуто мертвые, зеленовато-бледные. Все красное, а они зеленоватые... Да еще великолепная музыка Прокофьева. На всю жизнь все это останется в памяти.

И еще раз Андрей Москвин: фильм «Дон-Кихот» режиссера Г. Козинцева. Помните сцену во дворце герцога, контрасты черного бархата и белых кружев? Но таких умелых, тонких, талантливых решений не так уж много. Много же решений равнодушных, ремесленных, о чем Вы со справедливым гневом пишете. Меня иной раз удивляет безразличие к цвету, к тональности, к колориту, какое порой обнаруживают наши сценаристы. В романах Достоевского излюбленные им контрасты мрака, темноты и одинокого источника света есть органическая часть творчества, если хотите — его филосо-

фия. Сцена, где Раскольников и Соня вместе читают Библию, обязательно должна быть погружена во мрак, из которого огарок свечи выхватывает только их лица. Тут все продумано. Тут рембрандтовский колорит подсказан мыслью, настроением, мировосприятием... А знаменитое черное солнце на черном небе в сцене похорон Аксиньи у Шолохова?

А в сценарии частенько даже нельзя понять — днем, вечером или ночью происходит действие? Все не обязательно. Не продуман ни колорит, ни фон, ни звуковая партитура... Иной раз даже место действия не обозначено. Это худо... Конечно, я бы назвала сценарии Евг. Габриловича и еще произведения некоторых кинодраматургов, у которых как раз все продуманно и нет ничего случайного, все творчески объяснено. И все же таких меньшинство. Большинство наших сценаристов не очень-то задумываются над проблемами колорита, цвета, света, музыки, шумов.

Нет ничего важнее, и тут я вполне согласна с Вами, уважаемый товарищ Ладур, чем создание образа положительного героя нашего времени.

Однако в это ясное, как день, положение, подтвержденное всем нашим искусством, и современным и классическим, некоторые вносят путаницу. Обратили ли Вы внимание на то, что положительный герой на какое-то время показался некоторым литераторам и кинематографистам неинтересным, скучным, дидактическим субъектом? Появились антигерои. Они не совершали никаких поступков, не слишком утруждали себя размышлениями над жизнью. Они созерцали. Часто за этой созерцательностью скрывалась просто-напросто бедность мысли. Произведения с таким «созерцающим» героем строились как бы без драматургии, — картины, вернее картинки жизни сменяли в них одна другую. «Поток жизни». Крайним проявлением такой «драматургии потока» был в кино, пожалуй, фильм «Раздумья...». В русле этой тенденции оказались также фильмы «Когда разводят мосты», «Путешествие в апрель». Были также фильмы, эстетизировавшие преимущественно дурное в жизни — грубость, распущенность. Подобные произведения заставляли вспоминать такие жестокие и несправедливые к человеку зарубежные фильмы, как «Трамвай — желание», «Ангел-истребитель», «Затмение», «На последнем дыхании». В этих картинах нет героя, да и вообще нет человека, способного сопротивляться злу. В них есть только безнадежность, безысходность и мрак. Ничего иного нет. Нет даже появления ожидаемого ангела-истребителя, а есть жадные, злые, грубо чувственные, топчущие друг друга люди.

С этим искусством, издавна ведет бой марксистская эстетика и искусство социалистического реализма. Но иногда в этом бою некоторые наши товарищи делали уступки. А это недопустимо.

Расслабленность, рефлексия, неуважение, неверие в человека, ориентация на изображение зла и только зла в жизни также вредны искусству, как и глупое бодрячество, наивное бахвальство. При ближайшем рассмотрении между штампом и антиштампом расстояние окажется совсем небольшим, ибо то и другое одинаково далеко от подлинной жизни.

Не кажется ли Вам странным, что с некоторых пор мы слишком часто показываем в искусстве те стороны и аспекты нашей жизни и характера нашего человека, которые являются как бы только «общечеловеческими». И даже гордимся этим. Боясь, видимо, открытой тенденциозности, прямого разговора об особенностях нашей жизни, мы часто впадаем в «общеватую» сентиментальность... Но тот, кто думает, что во все века понятия о красоте, о прекрасном остаются для всех людей одинаковыми, — делает шаг назад уже по сравнению с эстетическими взглядами Чернышевского и других революционных демократов. Что уж и говорить об эстетике марксизма! Настоящий художник всегда сын века, и он не безразличен ни к одному явлению жизни. Вот уже кажется совсем одинаковым во все времена было такое явление природы, как гроза, а у Тютчева гроза ассоциировалась с образом ветреной богини Гебы, у Маяковского — с образом железного Бисмарка и генерала Галифе, расстреливающего коммунаров. Какая уж тут всеобщность!

Зачем же нам поиски этой неточно понятой общечеловечности, гимн всеобщности в социалистическом искусстве?

Со времени войны у нас полюбили выводить на экраны верующих старушек, крестящих своих сыновей, как это делали и при царе Горохе. Теперь многим понравилось показывать отношения между любящими героями наподобие отношений между персонажами романов Ремарка. Весьма часто выводится в качестве героя ребенок. Его глазами пока-

зывается мир, состоящий из одних розовых и весьма общих картин, типа тех, что возникают на экране в фильме «Я купил папу...». Почему ребенок? Да потому, вероятно, что он еще стоит как бы вне классовых битв и социальных конфликтов — он просто и умиленно взирает на мир как он есть.

Пацифизм прокрался в некоторые наши фильмы о войне, и вдруг начались рассуждения о войне едва ли не с христианских позиций. Абстрактный гуманизм и не менее абстрактный герой иной раз заменяли нам гуманизм социалистический. На экранах появились просто девочка, но не пионерка, просто влюбленная, разочарованная, веселая или грустная девушка, но не комсомолка! Просто зарисовка пейзажа, милая картинка с натуры, но не музыка, поэзия времени, просто молодой человек, но не герой нашего времени! Не герой нашего времени, какого бы мы могли поставить в один ряд с Чапаевым, Александрой Соколовой и другими ставшими классическими образами экрана!

Тут есть над чем задуматься и о чем пожалеть. Тем более что жизнь, что ни день, предъявляет миру удивительных наших людей во всех областях человеческой деятельности. Казалось бы, их и надо изображать в искусстве прежде всего. Но абстрактный гуманизм, поиски всеобщности, умалчивание о нашем революционном прошлом и великой миссии советского человека, строящего коммунизм, не могут породить живой конкретный образ героя времени, человека современного миропонимания и миросозидания.

Итак, схематизм, концепция «антигероя» и абстрактный, расплывчатый гуманизм — вот что следует преодолевать в современном искусстве. И тогда новое, прекрасное, подлинно жизненное, революционное выявится в искусстве с наибольшей отчетливостью.

Это новое вовсе не в лаконизме и экспрессии, которые якобы пришли теперь на смену обстоятельной, неторопливой описательной манере, характерной для прошлых лет. Это новое лежит в существе нового содержания нашей жизни. Оно может воплотиться в зависимости от замысла художника и в форму лаконичного, короткого экспрессивного рассказа, и в форму многопланового романа, и в форму неторопливых психологических мемуаров... Новое содержание порождает новую образность, новый арсенал сравнений, эпитетов, ассоциаций, которыми не случайно оперирует художник.

Нельзя согласиться с мнением о том, что существует некий единый современный художественный стиль. Но и в проблематике и художественных особенностях, в образном строе отражается время, его особое лицо, его облик, особый тип драматического конфликта.

Жизнь народа и судьба отдельного человека на различных этапах истории, взятые со всеми противоречиями в один определенный момент или данные в движении, развитии на протяжении ряда лет, и есть основа драматического конфликта. Разрешаемый в различных ситуациях и коллизиях, этот конфликт всегда заключает в себе основную мысль художника, его «сверхзадачу».

Советскому киноискусству присуще разнообразие художественных стилей, манер, творческих почерков. Но за всей этой пестротой и разнообразием можно обнаружить и некое единство. В лучших произведениях выражена тенденция к широкому, многогранному, живому, а не схематичному показу жизни. Советские кинематографисты в своих лучших произведениях стали поднимать новые пласты жизни, создавать новые характеры... «Чистое небо», «Девять дней одного года», «Порожний рейс» — примеры глубокого осмысления жизни отдельных людей и их связи с важными, полными драматизма страницами народной жизни. Художники стремятся уловить особенности жизни, показать происходящие в ней процессы, причем не только через события, но и через столкновение характеров, чувств, мыслей. С этими тенденциями — быть возможно ближе к жизни, больше и глубже размышлять о ней — связаны в искусстве поиски новых форм, приемов образности, обогащение языка кино, новое решение конфликтов, обострившаяся борьба с рутиной, косностью, штампами и антиштампами нового и старого образца.

Весьма и весьма пестрого круга вопросов коснулись мы с Вами, уважаемый товарищ Ладур, в нашей переписке, конечно не исчерпав и сотой доли волнующих проблем, которые стоят сегодня на повестке дня. Но поскольку письма наши опубликованы, будем надеяться, что они найдут отклик у читателей, и, может быть, с их помощью, еще и еще раз вернувшись к затронутым темам, размышляя, споря со всей искренностью и заинтересованностью в судьбах великого народного искусства кино, мы и сумеем добраться до истины, до самой сути явлений.

Л. ПОГОЖЕВА



С. ЗЕНИН

Утро года

Удивительное обаяние у коротенького, объемом в одну часть, документального фильма «Март — апрель»*. Он ведет нас по лесам, рекам и лугам, по местам, по которым не раз бродили москвичи, жители центральной полосы России. Для многих знакомые уголки родной природы. По ним пролегают туристские пути-дороги; во все концы, на север и на юг, на восток и на запад, протянулись лыжни; к подмосковным озерам ведут тропы, по которым во все времена года устремляется неутомимая семья рыболовов; ждут не дождутся начала сезона охотники... Земля, исхоженная вдоль и поперек, изученная, словно любимая книга, которую перечитываешь множество раз и всегда находишь в ней все новое и новое...

Вот и сейчас авторы фильма перелистали эту книгу страница за страницей. Они не стремились стать «первооткрывателями», не ставили перед собой задачи удивить зрителя чем-то не виданным ранее, неведомым, наоборот, они настойчиво устремляли кинообъективы на пейзажи, окружающие всех нас с детства. В равной мере операторы не пытались добиться особого зрительного эффекта, прибегая в съемках к необычным ракурсам, искусственным раскадровкам или выискивая «наивыгоднейшие» точки, недоступные для обычного путника. И тем не менее кадры, снятые ими, как бы заново открывают перед нами чудесный мир, его неповторимое очарование.

Нет слов, кинокамера находилась в руках опытных операторов. Оценивая фильм, можно уверенно сказать, что люди, снимавшие его, перешагнули рубеж, отделяющий мастера-профессионала от художника. Но и этого оказалось бы недостаточным для успеха, если бы не было у них увлеченности темой и поэтического ви́дения родной природы.

* Автор фильма И. Горчилин. Операторы И. Горчилин, В. Комаров. Монтаж Л. Рамазиной. Звукооператор З. Уздин. Центральная студия документальных фильмов, 1963.

Сколько энергии, упорства и терпения надо было проявить, чтобы проследить и запечатлеть на пленке заячью «компанию», собравшуюся в круг за «мирной беседой» или резвящуюся в предчувствии наступления весны! Сколько томительных часов пришлось ходить по топям на заре, чтобы подсмотреть тетеревиный ток!

Преодолевая рыхлый снег, «проплывают» на экране грациозные косули. После долгой зимы ожило пернатое население русского леса, закружилось в веселом хороводе, славя пробуждение природы.

И. Горчилин и В. Комаров снимали свой фильм в пору, когда «улыбкой ясною природа сквозь сон встречает утро года». Этими пушкинскими строками открывается киноочерк. Они точно определяют его содержание.

Фильм «Март—апрель» убедительно опровергает мнение, нередко высказываемое в среде документалистов, что видовые съемки по своему характеру лишены динамики, а следовательно, некинематографичны.

Кадр за кадром в фильме проходят пейзажи. Но это не альбом, не тематически подобранная коллекция мастерски выполненных снимков, а последовательно и логически развивающаяся повесть об обновлении земли, о могучих силах природы, ее непреоборимом движении. Оно и в сверкающей в лучах восходящего солнца изумрудной капели, и в набухающей почке, и в трепещущей от дуновения весеннего ветра ветке, и в мерцающей тени сосны, сбросившей белый покров, и в озаренных солнечным светом пушистых облаках.

Фильм рождает светлые чувства, поэтическое настроение. Непонятными путями проникли на ряд студий кинохроники, с позволения сказать, соображения, что видовые картины себя изжили, они беспредметны, стоят в стороне от столбовой дороги развития советской кинопублицистики. Их иногда даже называют пренебрежительно «видовками». При этом противники таких картин приводят, каза-

лось бы, неоспоримый довод: героем произведений документального кино должен быть человек.

Но разве этот тезис, составляющий основу советского документального кино, находится в противоречии с жанром видового фильма? Посмотрите «Март—апрель».

Сошел снежный покров, оголилась земля, и по ней прошел трактор-великан, направляемый хозяином земли; вот он стоит на убегающем вдаль вспаханном поле. В его руке горсть земли. Сколько мощи в его богатырской фигуре, заполняющей весь экран! Какая спокойная уверенность и сила в его облике!

Скупые, лаконичные кадры, но это кадры-символы, обладающие огромной выразительностью, способностью глубокого эмоционального воздействия. Всего лишь несколько планов, но они выявили и определили главного героя в фильме — нашего современника, строителя и преобразователя.

В фильме нет дикторского текста, нет и пояснительных надписей. Картина понятна без комментариев. Это определилось объектами съемок, выразительностью кадров, поэтическим строем киноочерка. Из этого, однако, не следует, как склонны думать иные горячие головы, что такой опыт, целиком оправданный в одних случаях, можно распространить если не на все, то по крайней мере на довольно широкий круг кинопроизведений. Текст в документальном кино — сильное и действенное оружие, и им надо умело пользоваться. Как часто еще документалисты раздражают зрителя многословием, разъясняя ему то, что ясно без слов!

И как обогащают кинопроизведение — в этом можно убедиться на примере фильма «Март — апрель» — записанные звукооператором естественные шумы и звуки: пение соловья, щебет птиц, брачный призыв селезня, гул половодья, рокот мотора... Но авторы почему-то остановились на полпути. Хотелось бы, чтобы не отдельные эпизоды, как это имеет место, а весь фильм сопровождался бы шумовым звукооформлением. Оно в природе картины. Его воздействие было бы гораздо сильнее, чем непрерывно звучащая музыка, особенно в первой половине фильма.

«Март — апрель» — достойное кинопроизведение, воспевающее красоту земли, на которой живет и трудится наш современник, советский человек. Не случайно он был отмечен Серебряным призом на Третьем Московском международном кинофестивале.

В. ИВАНОВА

Посвящается первому комсомольцу...

В титрах фильма, как на мемориальной доске: «Посвящается первому комсомольцу Узбекистана Абдулле Набиеву».

Это посвящение — знак почтения к умершему. Но если мертвые не хотят оставаться мертвыми? Если они живут рядом с нами? Если имена их мы читаем на первом доме еще не родившейся улицы? Если новое, только что пришедшее к нам, и то, что появится через много-много лет,— это их переплавленная в века вечной молодости жизнь? Если в памяти нашей остаются не события, не биографии, а устремленность, воля, сила человеческого духа?

Тогда посвящение — это не дань памяти ушедших. Тогда нет умерших. Тогда посвящение — это встреча...

Узбекский фильм «Пятеро из Ферганы» — это встреча комсомольцев 60-х годов с комсомольцами 20-го года — теми самыми, о которых поется в песне. В русской песне о русских комсомольцах, которые были первыми. А первые всегда чем-то похожи — носят ли они кожанки или стеганые халаты, круглые глаза у них или раскосые...

«Пятеро из Ферганы» *— это встреча с Абдуллой Набиевым. Он так и зовется в фильме — Абдулла Набиев. Как звали его в жизни. Авторы доверились не памяти даже — жизни своего героя, поверили в то, что его жизнь была и значительнее и увлекательнее любой выдумки.

Мы, правда, ожидаем (наученные солидным кинематографическим опытом), что сейчас нам скажут: забудьте о таком Абдулле Набиеве, мы вам расскажем о некоем Алиме, или Мухамеде, или Сурате, историю которого мы придумали куда интереснее, чем все, что могло произойти в действительности с действительным Абдуллой Набиевым.

* Авторы сценария Н. Рожков, А. Рахмат. Режиссер Ю. Агзамов. Оператор М. Краснянский. Художники В. Еремян, В. Спиченко. Композиторы Х. Рахимов, А. Берлин. Звукооператор А. Кудряшов. «Узбекфильм», 1963.

Ожидаем, однако ошибаемся. В титрах фильма вслед за посвящением читаем: Абдулла Набиев — У. Алиходжаев.

Тенденциозно заявленная документальность и даже не сама документальность, а просто доверие к реальной жизни подкупает.

...У него лицо мягкое, будто вылепленное нежными и заботливыми руками. Лицо —не тронутое годами, бурями и разочарованиями. Жизнь, кажется, только что впустила его в свой полный увлекательных открытий мир.

Вокруг лежит пустыня — высохшая и заскорузлая, привычная к труду, горю и насилию, покорно ложившаяся к ногам победителей и побежденных, погасившая яростный блеск кривых сабель, впитавшая слезы вдов, принявшая на себя мирный, извечный прилив караванов и дикий шторм набегов.

Один на один. Мальчик и пустыня. Мальчик и жизнь. Мальчик и история. История народа, которая становится его историей...

Гейне сказал: «Юноша хочет иметь собственную историю».

Да, еще одна из таких историй, поведанная с одним желанием — дать жизнь недожившим, спеть песню о недопевших, рассказать о навсегда дорогой всем нам молодежи тех далеких лет в неизменных кожанках и красных косынках. Рассказать о тогдашних «детях» нынешним.

...Съезд комсомольцев Туркестана. И как будто записанное на пленку — именно так мог говорить он, живой, реальный Абдулла — выступление Набиева: «Нас здесь всего трое из Коканда. Почему трое? По норме: семьдесят пять комсомольцев в Коканде. Три делегата». Вот так, просто и емко. Ведь можно было бы, наверно, с пафосом обыграть эту выгодно минимальную цифру «три» — вот, мол, нас трое, но мы сильны тем-то и тем-то, и нас будет больше и т. д. Ничего этого нет в фильме — Абдулла говорит о слабости (нет связи с кишлаками, много мечетей и медресе в городе) даже охотнее, нежели о силе. Какая уж тут сила — семьдесят пять человек!

Эпизод этот с выступлением Набиева — в развитии заявленной документальности фильма, и потому хорош.

Один из лучших в картине — эпизод с Максудой (Х. Исхакова). Это первая комсомолка-узбечка. Спрятав длинные черные волосы под ободранный малахай, под видом глухонемого мальчишки-посыльного она проникает в логово неуловимого Хаким-бека и помогает поймать его.

Однако нас волнуют не сюжетные повороты фильма, но прежде всего как и в Абдулле, тема разбуженной юности, ее трепетность и взволнованность, ее распахнутость ко всему самому трудному и, значит, самому прекрасному. И потому так трогает без-



«Пятеро из Ферганы»

ответная любовь Максуды к Набиеву. Трогает при всей внешней банальности ситуации. Ибо банальное вовсе не значит придуманное. В конце концов плоха вовсе не выдумка, а придуманность.

И фильм этот проигрывает именно там, где, например, начинается чистейший детектив, драматургически привязанный, логически неподготовленный. Как будто авторы вдруг решили — должен же быть в фильме о революции шпион. И тут же сделали шпионом Уразова—друга большевика Алексея Чернова, начальника особого отдела. И тем самым обделили себя, ибо Уразов привлекает наши симпатии поначалу еще и тем, что несет с собой (как будто бы) тему доверия к человеку (по-видимому, он перебежчик), и режиссура делает здесь заявку на определенную сложность, противоречивость образа. И вдруг такой банальный поворот. А затем начинается кровавая мелодрама под занавес — отец убивает сына, который собирался выдать его (эпизод, заметим, сделанный чисто внешне, с дурной театральностью). В результате тема доверия к человеку исчезает.

Фильм убеждает, когда он верен жизни, а вовсе не там, где уступает кинематографическим реминисценциям на тему о молодежи в революции. Тогда мы встречаем обязательные раздумья в поезде и бешеную скачку на лошадях, первую комсомольскую любовь и особенно неудачный на этот раз вариант истории Павлика Морозова.

Конечно, фильм во многом непоследователен. И все же зритель запомнит его. Запомнит, конечно, не традиционно сурового Хаким-бека и не традиционно угодливого Мусабаева. Запомнит то, ради чего сделан этот фильм,— молодежь, отдавшую свою молодость революции; молодость, которая свою историю делает историей народа, историю народа — своей историей.

Н. ЗЕЛЕНКО

Воздух борьбы

Случай, положенный в основу фильма *, следует назвать, выражаясь официально, «проявлением феодально-байского отношения к женщине, пережитком прошлого». Пережиток... Это слово, к сожалению, еще вспыхивает порой в зале суда или на газетной странице, вспыхивает, как пожар. Но мы при этом слове испытываем не только возмущение и боль, нет, оно иногда произносится в тоне довольно легкомысленном. Мол, пережиток — время само изживет его. Что тут особенно волноваться — еще год-два, и пережитки исчезнут... Нет. Только поставив точный диагноз, врач может вылечить болезнь. Только точно наметив цель, можно поразить ее... Именно этой задаче и подчинена работа туркменских кинематографистов.

Страшный призрак прошлого возникает на экране. Вот оно промелькнуло перед нами в облике старухи с плеткой в руке; выглянуло из-за плеча женщины, согнувшейся под тяжестью бэрака; вот, приспособляясь, маскируясь, мимикрируя, оно — это прошлое — явилось нам в образе обладающего университетским значком мужчины, для которого закон жизни — дикий закон шариата.

Прекрасный, гуманный облик настоящего возникает на экране. Светлый образ времени, провозгласившего и охраняющего законом равное право каждого на счастье. Оно, это время, — в сверкающей улыбке женщины, сбросившей яшмак — платок молчания; в стремительных движениях девочки, сменившей жаркий халат на легонькое платье; и главное — в той честной, справедливой борьбе, которую ведут жители аула Даш-Кале за судьбу девочки-подростка, которую хотят выдать замуж — продать за калым.

Приметы прошлого и настоящего отнюдь не «сосуществуют» в ткани фильма. Авторы сталкивают их в резком, непримиримом конфликте. Этот конфликт может принимать самые различные формы, ибо пережитки прошлого многолики. Авторы рассматривают предмет исследования под точным и определенным углом зрения — противопоставления явлений, их контраста.

Этому противопоставлению подчинена вся образная система фильма. Как правило, действующее лицо в фильме — это характер яркий, индивидуальный. И хотя метраж картины не превышает обычного, она получилась удивительно емкой, ибо по нескольким метким деталям легко воссоздается целостный образ. В этой точности, подлинности, достоверности героев — одно из главных достоинств картины.

В центре фильма — учительница-туркменка Майя. Выросшая в большом городе, воспитанная нашим временем, она полагала, что законы шариата уже запорошены пылью веков. Для нее естественно ходить в современных, модных платьях, танцевать липси на вечеринке, а главное — она привыкла чувствовать себя человеком самостоятельным, нужным, уважаемым.

В ауле осуждают ее. Искренняя, доверчивая, Майя не сразу понимает, насколько опасен директор школы Берды, решивший отдать замуж свою племянницу — школьницу Солтан. Но, поняв это, она отважно, пусть неумело, пусть наивно, но решительно объявляет Берды войну не на жизнь, а на смерть и оказывается бойцом мужественным и настойчивым.

Бабушка Нурджамал старшая в семье. Чуть что не нравится ей в поведении невесток, она привычно хватается за плетку. Но и это точно акцентируют авторы фильма: прошлое, олицетворяемое старухой, сегодня нам уже не страшно. Оно, конечно, неприятно, но отнюдь не трагично, а порой просто смешно. Мы расстаемся с ним, смеясь, так же как смеялась невестка Джахан, когда сбросила бэрак и почувствовала себя свободной и легкой.

Джахан долго была послушной слугой в доме — не женой, а именно прислугой. Она не протестовала, а робко жаловалась — в жалобе всегда есть что-то рабское, унизительное. Джахан привыкла к бесконечному, безрадостному домашнему труду, к презрению со стороны мужа. Но вот под влиянием Майи она надевает — впервые в жизни — обычное платье. И вместе с сознанием своей красоты в ней просыпается чувство человеческого достоинства. В этот момент умерла раба, прислуга Джахан — родилась новая женщина, которая никому не позволит издеваться над собой. Поэтому, когда бабушка снова поднимает на нее плетку, Джахан вначале по привычке вздрагивает, а затем отвечает разгневанной старухе взглядом уверенным и гордым, и в ее звонком смехе звучит радость освобождения.

Директор школы Берды и его брат Хаджи, бывший учитель, а ныне работник торговой сети. Пожалуй, главная черта их очень схожих характеров — лицемерие. Старательно и трусливо прячут они свои ис-

* «Случай в Даш-Кале». Сценарий М. Спмашко при участии Н. Фигуровского. Режиссер М. Атаханов. Оператор А. Полканов. Художник В. Богомолов. Композиторы В. Мухатов, М. Осокин. Звукооператоры Л. Буков, Б. Лыткин. «Туркменфильм», 1963.

тинные мысли под покровом фраз о необходимости «ввести в план комсомольской работы пункт о борьбе...» . Они не останавливаются перед любой подлостью; понятие «порядочность» для них попросту не существует. Годится все: демагогия, интриги, анонимки, ложь... В основе их плана относительно замужества Солтан — не только неутоленная страсть к наживе, но и глубокое внутреннее убеждение в том, что женщина — это «недочеловек». Прошлое, страшное, злобное, жестокое, замаскировавшееся современной одеждой, нацепившее на себя узкие брюки и темные очки, разъезжающее в сверкающей «Волге», произносящее лживые речи о коммунистическом воспитании, — вот оно, гнусное лицо опасного врага, которого, прежде чем уничтожить, необходимо сначала разоблачить...

Муж Майи, Полат — тоже очень современный, очень элегантный и очень равнодушный. Собственно, он явился причиной того, что, несмотря на старания Майи, трагедия в Даш-Кале едва не произошла. Вернее, причина — его равнодушие.

Гандым-ага, председатель колхоза. Человек сильный, деловой, суровый, с трудом, но настойчиво побеждающий «феодала» в себе самом. Надо отметить великолепную работу актера Г. Ходжаева, который в нескольких небольших эпизодах сумел нарисовать характер точный, колоритный, рельефный.

Пожалуй, менее удался авторам образ девочки Солтан, которую нагрянувшая трагедия затронула самым непосредственным образом. Молчаливая, замкнутая, застенчивая, еще почти ребенок, она остается для зрителей в какой-то мере загадкой. Вначале она послушно подчиняется приказаниям родственников. По-видимому, в глубине ее души зреет смутный, вначале неясный ей самой протест, но о нем зрителям остается лишь догадываться, ибо в действиях Солтан никак не проявила себя. Что это? Неужто ржавчина рабства так глубоко въелась в душу девочки, что атрофировала извечное стремление человека к свободе? Подавила способность возмущаться, бунтовать? Неужели в душе Солтан живет один лишь тупой, животный, непреодолимый страх перед родственниками, перед обычаями старших, перед законом шариата? Не может быть. Ведь она училась в школе, где рядом были товарищи, учителя. Однако авторы не отвечают на эти недоуменные вопросы. Как, в каком направлении будет развиваться характер Солтан, остается неизвестным.

Вот что удивляет: сюжет, постепенно развиваясь, вовлекает в орбиту действия все большее количество лиц и событий, нарастает, обостряется конфликт противоборствующих сил, ход событий достигает кульминации, драматизм — наивысшего напряжения... Приближается момент свадьбы Солтан.



«Случай в Даш-Кале»

Полат пытается удалить Майю из деревни... Но что это? Действие неожиданно обрывается. Проникновенный и удовлетворенный голос сообщает нам весьма лаконично, что Солтан удалось отстоять. Мы искренне радуемся благополучному концу истории, едва не ставшей трагедией... Однако чем объяснить, что яшмак — платок молчания,— против которого авторы так горячо ратуют в своем фильме, вдруг возник на их собственных лицах? Ощущение именно такое, ибо титр «конец» напоминает внезапно захлопнувшийся посреди действия занавес. Именно вследствие этой незавершенности остался нерасшифрованным образ Солтан; актриса С. Курбанова также не смогла до конца раскрыть интересный характер Майи. Пусть нас поймут правильно — мы вовсе не сторонники того, чтобы в последнем кадре режиссер награждал каждого по заслугам: одному герою — похвальный лист, другого на скамью подсудимых... Однако неожиданный, неоправданный финал не дал авторам возможности достаточно полно, глубоко и подробно показать своего положительного героя — Майю — в действии, в поступках, в борьбе.

Надо заметить, что вообще сюжетное построение картины несколько непродуманно, экспозиция действия слишком продолжительна — ведь, собственно, разговор о судьбе Солтан возникает лишь в конце третьей части. Неоправданна также закадровая речь от лица главной героини — ведь о событиях, происшедших в ауле, авторы повествуют не с ее точки зрения. Кроме того, фильм страдает излишним многословием — герои говорят о том, что зрители уже поняли, почувствовали. Право же, не так трудно до-

гадаться о душевном состоянии человека, которому стало известно, что на него написана грязная лживая анонимка! Однако пока Майя идет по улице, за кадром звучит ее голос,— идет рассказ о ее переживаниях... Таким образом, называя эмоции, авторы лишь разрушают их у зрителей. Кое-какие второстепенные сюжетные линии лишь намечены, но никак не развиты; театральны некоторые исполнители; порой режет глаз несогласие в цветовой гамме соседних кадров. К тому же фильм очень неровен в плане эмоционально-смысловом. Рядом с эпизодами продуманными, четкими, отлично разработанными соседствуют сцены пустые, проходные.

Да, фильм «Случай в Даш-Кале» далеко не во всем совершенен. Это правда, но не вся правда. В первых числах августа в «Известиях» и «Комсомольской правде» были опубликованы статьи «Верность» и «Тени на минаретах». Посвященные разным конкретным событиям, написанные на материале жизни различных республик, эти статьи, по сути, рассказывали об одном: о том, как живучи обычаи старины, как порой калечат, уродуют они судьбы людей; о том, как важна ежедневная, упорная борьба со всем, что мешает нашей жизни. Именно в борьбе идейный пафос, гражданственное звучание картины «Случай в Даш-Кале». Причем фильм направлен не только против пережитков прошлого, но и против равнодушных, холодных людей. Он славит тех, для кого лозунг «человек человеку друг, товарищ и брат» стал не просто надписью на плакате, а конкретным руководством к действию. То, что совершает Майя и ее друзья в туркменском ауле, и есть борьба, ежедневная, будничная, упорная, необходимая как воздух.

М. ДОЛИНСКИЙ, С. ЧЕРТОК

На верном пути

«Иоланта» в кино?.. Знатоки пожимали плечами, ясно давая понять, что из этого вряд ли что серьезное получится. Сюжет незатейлив, остродраматического конфликта нет. Конечно, Чайковский написал замечательную музыку. Но ведь только на музыке Чайковского фильма не построишь. Это раньше считалось, что достаточно перенести на экран хороший оперный спектакль — и успех обеспечен. А сейчас все понимают ошибочность такого утверждения. Зритель приходит в кинотеатр, прежде всего чтобы смотреть. Что же ему покажут в «Иоланте», звучащей, как-никак, целых полтора часа? Один и тот же «райский уголок»? Скучно...

Признаться, перед просмотром, мы также недоумевали. Тем более что «Иоланту»* поставил тот же Владимир Гориккер, который экранизировал «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова. Там — мудрый пушкинский текст, там — истинная трагедия, столкновение сложнейших характеров. А здесь? В меру трогательная и не в меру сентиментальная история слепой девушки, которой любовь и искусство восточного мага возвратили зрение. Ее рассказал в ныне совсем забытой романтической драме «Дочь короля Рене» датчанин Генрик Герц, а потом использовал для либретто, так и не преодолев слабости пьесы, Модест Ильич Чайковский. Что побудило В. Гориккера пересказать теперь эту историю в кино?

... И после просмотра нам стала понятна причина собственной предубежденности. Она заключалась в довольно печальном парадоксе: оперные спектакли именно в силу своей специфики обедняли, упрощали мысль композитора, порой затушевывая главное за счет подачи «крупным планом» второстепенных, но выигрышных в вокальном и сценическом отношении деталей. И потому центральной становилась красивая, но отнюдь не раскрывающая идею оперы ария Роберта о Матильде, с которой никто не может сравниться. И потому смысл спора между королем Рене и мудрецом Эби-Хакией сводился для слушателей лишь к выбору способа исцеления Иоланты. Сцена, в которой Водемон пытался раскрыть слепой девушке красоту мира, казалась наивной.

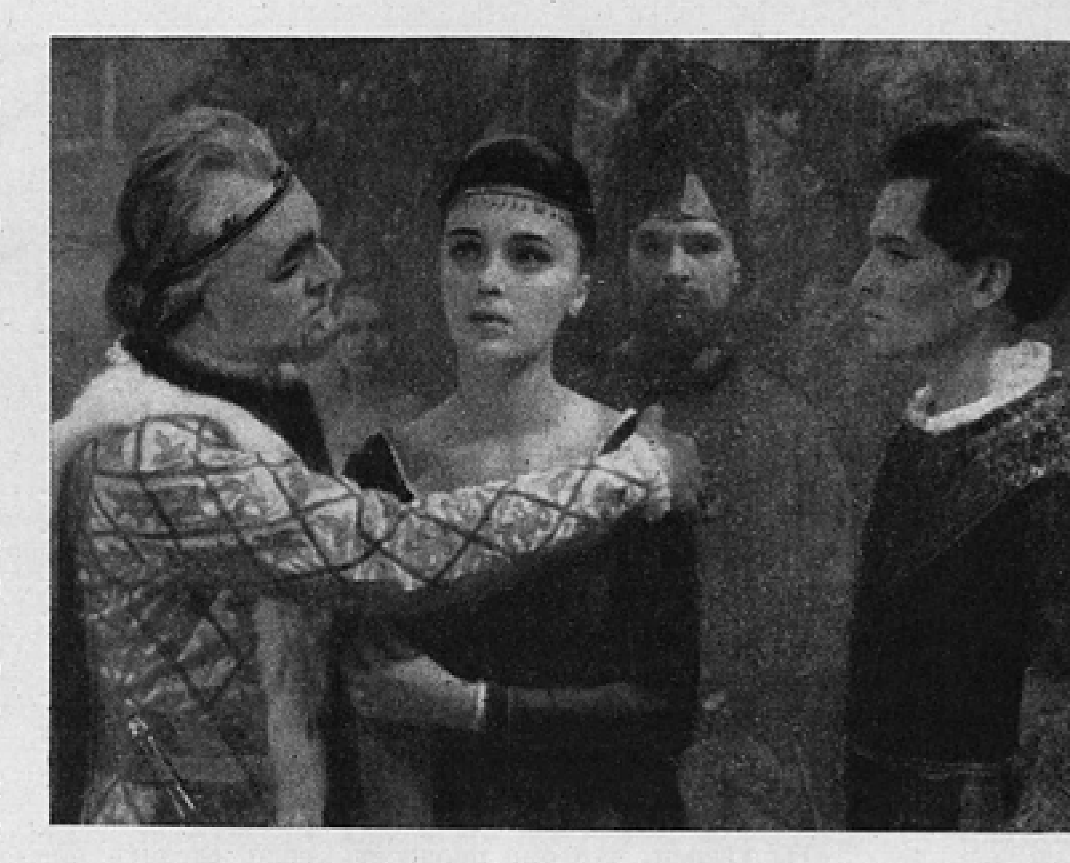
Если бы Гориккер, ставя «Иоланту» в кино, шел от спектакля, от привычных, устоявшихся представлений об опере, его бы подстерегла неудача. Но в том-то и дело, что фильм создан вопреки театральным традициям. В нем расставлены именно те акценты, которые точно соответствуют замыслу Чайковского, вложившего в музыку гораздо более широкое содержание, чем было вложено в пьесу. Он напи-

* Музыка П. И. Чайковского. Сценарий и постановка В. Горикнера. Оператор В. Масс. Художник Г. Ликумс. Звукооператор В. Зорин. Рижская киностудия, 1963.

сал — и это убедительно подтверждает весь образный строй фильма — светлую, солнечную, радостную оперу, воспевающую красоту мира и природы, красоту, неотъемлемую от человека.

Чайковский строит интродукцию на контрасте мрачных и светлых музыкальных красок. Режиссер, следуя музыке, создает контрасты зрительные: бегущие по серому небу тучи, суровый каменистый пейзаж, неприступный замок на скале, плита с угрожающей надписью: «Вернись назад... Сюда нельзя... Под страхом смертной казни...» И едва медленные, тревожные аккорды духовых сменяет ясная, напевная мелодия, которую ведут скрипки,— на экране возникает уютный дворик внутри замка, веселые брызги фонтана, музыканты в ярких одеждах, слушающая их красивая девушка на балконе. Все это снято мастерски (оператор Вадим Масс), все это смотрится.

Первая сцена. Она идет в замкнутом пространстве этого дворика, над которым возвышаются угрюмые крепостные стены, идет долго (в опере не сделано ни единой купюры). Иоланта беседует с кормилицей, играет с девушками, которые приносят ей цветы, утомленная, засыпает под колыбельную. Все как в театре? Нет, все как в кино. Там — один план с несколькими мизансценами. Здесь—частая смена планов, разнообразие ракурсов, переменчивый ритм танца девушек, искусно подчеркнутый монтажом, и, наконец, смело решенная хоровая «Колыбельная». Это трудное и опасное место даже для спектакля, ибо действие приостанавливается. Тем более статичным оно могло стать на экране. И авторы фильма не показывают в этот момент поющих. Мы видим отраженные в бассейне фонтана, медленно колеблющиеся цветы, небо, постепенно заполняющее экран. И вот уже на нем одни разноцветные пятна, переменчивые в очертаниях, расплывающиеся и меняющие окраску. Это красиво, это великолепно сделано и оправдано по смыслу: засыпает слепая девушка, для которой не существует зримого мира, и ощущения ее в этот миг столь же неопределенны и расплывчаты, как абстрактная мозаика экрана.



«Иоланта»

«Иоланта»



Да, «Иоланта» вся рассказана кинематографическим языком. И именно это помогает понять замысел Чайковского глубже и полнее, чем в театре. Режиссер не случайно поселяет героиню оперы не в уединенном «райском уголке», какой выстраивается обычно на сцене, а в неприступном, тщательно охраняемом замке. Он не противоречит композитору, а лишь проясняет его мысль. Ведь Чайковский, разумеется, не мог предвидеть появления кинематографа и обращения его к опере. Он, учитывая специфику сцены, должен был избрать несложное для декоративного решения место действия. Отсюда традиционный сад, в котором и развертываются все события, отсюда целый ряд условностей, снижающих эмоциональное воздействие музыки, мешающих четкому выявлению философской идеи произведения.

Король Рене, которого оперные певцы обычно рисуют любящим отцом и благородным, мужественным человеком, отнюдь не так мужествен. Не

вмешайся случай, он так и не решился бы открыть дочери истину. В душевной слепоте своей он считает, что человек может прожить жизнь, так и не познав того, что его окружает, в неведении подлинной радости и красоты. И мрачные стены замка — не эффектная декорация, понадобившаяся для «киногеничности» сюжета, а символ малодушия Рене, неверия его в силы природы и в силы человеческие.

Поэтому не проходным, как в театре, а центральным эпизодом становится спор Рене и Эбн-Хакии, спор между разумом слепым и мудрым. Сталкиваются два взгляда на мир — метафизический и диалектический. Один надеется на чудо, другой апеллирует к разуму. И зрячий тоже может быть слепцом, утверждает Эбн-Хакия, если его не радует красота мира. Для человека подобное незнание — трагедия бо́льшая, чем физическая слепота. Потому-то Иоланта и должна узнать, чего она лишена. В этом — единственная надежда на исцеление.

«Ты уверен, что она прозреет, если сделать потвоему?» — спрашивает король. Нет, мудрец не может обещать наверняка. И тогда Рене решает, чтобы все осталось по-прежнему. Подчеркивая драматизм спора, режиссер строит сцену на крупных планах, на острых монтажных стыках, тонко используя музыку Чайковского.

Впечатляюще сняты сцены встречи Водемона и Иоланты. В театре рыцарь просто рассказывает девушке, сидя с ней на скамье, о красоте мира, о свете — «первом благе мирозданья». В фильме он ведет Иоланту за ворота замка, и девушка слышит шум листвы, ее лицо ласкает ветер с моря, она ощущает пряные ароматы цветов и трав. И тогда верится, что в ее душе действительно рождается смутное беспокойство, ею овладевают неясные еще желания, и она пытается постичь то, чего по воле отца была лишена. И понимаешь не только рассудком, но и сердцем, что это первый шаг к исцелению. Поэтому внутренне оправдан финал, когда Иоланта, к которой вернулось зрение, бежит туда, где она была с Водемоном. Из замкнутого искусственного мирка она уходит в другой, настоящий мир.

Фильм сделан по тому же принципу, что «Моцарт и Сальери». В нем «разделены обязанности»: играют драматические актеры, а поют — оперные. И это очень правильно, хотя многие певцы недовольны таким оборотом дела. Они считают, что, удачно играя на сцене, можно сниматься и в кино. Увы! Опыт многих предшествующих экранизаций оперных произведений оказался достаточно печальным. Грим, фразировка, подчеркнутость жестов, может быть, необходимая на театральной сцене, но совершенно противопоказанная кино, подвели многих. Даже великий Шаляпин так и не смог до конца преодолеть театральность своей игры, снимаясь в фильмах: «Псковитянка» и «Дон-Кихот» убедительно об этом свидетельствуют.

Конечно, было бы идеальным, если бы артисты оперы могли, отрешившись от своего участия в театральном спектакле, играть так, как этого требует экран. Но пока таких единицы. К тому же подводит возраст. Иоланте, например, семнадцать лет. Есть ли у нас певица такого возраста или чуть старше? Нет. А сочетание очень искренней игры Н. Рудной со звенящим серебром в верхнем регистре, мягким по тембру, теплым голосом Г. Олейниченко дало замечательный эффект. Удачно подобраны и другие актеры и певцы: Рене — Ф. Никитин и И. Петров, Водемон — Ю. Перов и З. Анджапаридзе, Роберт — А. Белявский и П. Лисициан. Умно ведет партию Эбн-Хакии В. Валайтис. К сожалению, П. Глебов, играющий мудреца, несколько скован, и это снижает впечатление. Великолепно звучит оркестр Большого театра под управлением Б. Хайкина.

Посмотрев «Иоланту», лишний раз убеждаешься в том, что путь, по которому идут Р. Тихомиров (вспомните его постановку «Евгения Онегина») и В. Горикер, плодотворен. Он должен привести к тому, о чем писал в одной из своих статей Д. Шостакович,— к созданию «оригинальных кинoопер с соблюдением всех законов драматургии и особых, специфических свойств киноискусства».

Глазами кинематографиста

Е. МИТЬКО

Вдали от студии

Бывают корабли — признанные красавцы. На Черноморье — «Россия». (На чем плыл? — На «России» !) На Амуре корабль-красавец «Ерофей Хабаров», однофамилец дальневосточной столицы Хабаровска. Час назад теплоход отвалил от причала Николаевска-на-Амуре. На причале меня провожал бронзовый адмирал Невельский — основатель города, в котором мне довелось встретить третью в прошлом году весну— весну, протягивавшую мне букетики ландышей, весну, сказавшую мне голосом мальчишки, с которым я разговорился в автобусе: «А я вчера в Амуре впервой выкупался, вода холоднющая, аж коленки сводит!» А был уже июнь... (До этого была весна в Москве, потом в средине июня я приехал в Хабаровск — и там весна. Думаю, хватит — две весны у человека в одном году, хватит! Когда уже в Хабаровске началось лето, я махнул на север, в Николаевск-на-Амуре, а там только-только появились ландыши — третья весна!)

Больше всего пассажиров на палубе в первый час после отплытия. Бродят, вникают в корабельную географию — где ресторан, где душевые; талончики надо купить, чтоб в душ попасть? А где эти талончики продают? А в том салоне случайно не библиотека? Что-то уж много газет и журналов на столах. Окно открыто, и пока что ветер газеты читает. Задувает с кормы — океанский, наверное, ветер. Сам Великий отсюда недалеко, Татарский пролив еще ближе, километрах в пятнадцати-двадцати, и суда, резво, по течению бегущие нам навстречу, бегут туда. С сигарой леса за кормой промчался быстроходный японский буксир — торопится домой, черный, чистый, сверкающий, как рояль. На борту белоснежные буквы названия, громадные — во весь борт! — от самой воды до планширя. Видны издалека и сияют, как белые зубы в улыбке, — рад, наверное, «японец» удачной покупке, такой лес только у нас можно купить! На «Ерофее Хабарове» все переметнулись на левый борт — любоваться «японцем».

Народ на «Хабарове» дальневосточный — сахалинские рыбаки и шахтеры, лесорубы, старухи гилячки в лиловых халатах с пришитыми к подолам пробабушкиными монетами и в новеньких, надетых по случаю дальней поездки на красивом корабле галошах «Красный треугольник» на босу ногу, строители, вербованные, охотники за зверьем и охотники за высоким коэффициентом зарплаты, даже один золотоискатель был. Японский корабль для них не в диковину, но все равно охота поглазеть.

Когда «японец» скрылся с глаз, я стал подниматься на верхнюю палубу и вдруг увидел в зеркале пирата — бородатого, как и положено быть пирату, с пристегнутым к поясу кинжалом и с ободранной незачехленной одностволкой шестнадцатого калибра за плечом. Знакомой мне показалась его образина — все это промелькнуло в сознании мгновенно или, как принято писать, в первое мгновение. Ну, а во второе мгновение я улыбнулся, и бородатый пират улыбнулся. С зеркала на меня смотрел я сам, просто я себя впервые увидел в такое большое зеркало в таежном виде. Бывают же такие странные мгновенья, что человек вдруг не узнает самого себя!

На Дальний Восток я попал случайно. И не случайно. До этого я года три не выезжал из Москвы, даже летом за город. Устал от зимней и летней Москвы. Не столько от работы устал, сколько от сидения на одном месте. Может, другой на моем месте это так резко и не почувствовал бы. Но до этого я ездил много. И весной 62-го решил: поеду! Все равно куда, лишь бы в те края, где никогда не был. И еще решил: командировок брать не буду. Не люблю их брать. Возьмешь — потом надо отчитываться. А там, куда приедешь с командировкой от како-

го-нибудь почетного и высокопоставленного учреждения, ты всегда вызываешь к себе лишь холодное уважение, а на самом деле всегда чужой и ходишь, как неприкаянный и связан со сроками, а самое интересное почему-то случается именно в те дни, когда уже пора, когда ты д о л ж е н (командировка велит) уезжать.

Нет, нет, нет, я не ставил перед собой цель собирать материал для очередного сценария. Боже упаси за этим ездить! А ведь ездил так когда-то. Учась на сценарном факультете, все мы за этим ездили — уезжали из Москвы в начале лета по командировке института с надеждой на то, что каждый из нас найдет и привезет к осени сценарий... Но не помню, чтобы кто-нибудь нашел. Да и вряд ли они где-нибудь валяются, сюжеты сценариев, как бы далеко ты ни уехал за этим. Когда я поделился планами поездки со своими друзьями-сценаристами, они усмехнулись: «Надо, видимо, удобрять почву для будущих сценариев». В этом они почему-то увидели цель моей поездки.

В один из первых дней июня я закончил третий вариант своего сценария «Гражданин в тюбетейке». Вечером закончил, к утру перепечатал и в полдень отвез на «Мосфильм». Пообещали: «Прочтем через недельку». Ждать неделю?.. Не буду ждать! Уеду сегодня! Сегодня или никогда. А куда? Далеко-далеко. Ну, хотя бы на Дальний Восток — дальше уж, кажется, некуда!

Было два часа дня. В парикмахерской мне повстречался знакомый. Физгеограф Володя Сквирский грустил: в этот сезон ему придется работать в экспедиции центральных районов, чуть ли не в Подмосковье.

— А я сегодня на Дальний Восток уезжаю!— похвалился я ему таким тоном, как спустя месяц, в Николаевске-на-Амуре, мне похвалился мальчишка: «А я вчера в Амуре скупнулся...»

— С кем едешь? — спросил Володя.

— Да так... индивидуально.

В геологическую партию, рассказал он мне, требуются рабочие, повар, кладовщик, радист. Начальник партии—Володин друг. Выйдя из парикмахерской, мы ловим такси и едем к геологам.

Счастливый у меня был день в начале июня! Утром закончил сценарий, случайно встретил Володю Сквирского, за два с половиной часа оформился на работу в геологическую партию, мне поручили сопровождать до Хабаровска несколько вьючных ящиков — окованных дюралем и опоясанных ремнями сундуков — и в 23 часа 50 минут выехал скорым «Москва — Владивосток».

Не помню, откуда эта сцена. Из какой повести, из какого фильма. Сквозь тайгу продираются трое. Несут за плечами припасы и снаряжение, и спины их сгорблены усталостью. Старший все время поглядывает на небо, тучи угрожают дождем. И трое становятся на ночевку. Бумаги — ни клочка, костер они разжигают берестой, тонкими, как лучинки, колечками. Пока костер разгорается да пока забурлит в котелках вода, каждый из троих отыскивает себе березу. Они выбирали березы-толстушки, потом снимали с них кору, как белое платье, снимали с берез их бересту. А когда поужинали, когда просушили у костра мокрые на спинах рубахи и мокрые, хранящие холод перейденных вброд ключей портянки, улеглись спать под открытым небом на земле и вместо одеял укрылись добытой корой. Ночью хлестал ливень. Спасибо тебе, берестяная одежда берез! Трое промокли не до последней нитки... Спасибо тебе, береста! Ты помогла им утром разжечь костер и обсушиться. Не помню, откуда эта сцена и когда она происходила?

Вот так, как эти трое, летом 62-го года я бродил по тайге. И когда в три недели раз приходил на базу, то во всех сразу полученных письмах читал: в Москве ужасно дождливое лето... А на Дальнем Востоке лето было сухое, солнечное. Но случались и дождливые ночи, и я промокал не до последней нитки... Осенью коченел на холодной предутренней земле, на «перине геолога», сложенной из елового или пихтового лапняка, пахнущего душисто. Ночью—холод, днем переходы — маршруты с двадцатикилограммовым рюкзаком,— переходы часто без тропы, по пояс в цепких кустах багульника. Идешь с утра до вечера, семь потов с тебя стечь успело, пробираешься сквозь завалы, жрет тебя комар и овод, карабкаешься на сопки, а вечером спросишь у карты-километровки: сколько мы, карта, за сегодня прошли? И карта ответит: семь километров. Только семь... А шли мы часов восемь — не меньше — с короткими привалами, и нам казалось, хорошо идем. Проходимость — километр в час... Вот что такое горная дальневосточная тайга. За первую неделю безтропного перехода многие из нас сносили вдребезги кирзовые солдатского образца сапоги — вот что такое горная дальневосточная тайга! А все же, что это такое — тайга? Сопки, столпившиеся плечом к плечу, густо поросшие ельником? Или распадки заболоченные? Или вязкий багульник? Или протянувшийся на сотни километров зеленый океан? Пожалуй, тайга сильнее океана. В океане корабли по ночам ходят. А попробуй пройти по тайге ночью— не выйдет! С темнотой человек вынужден прекратить движение, вынужден!

Идут геологи по тайге, день идут, два, неделю идут, идут... А в городах давно уже нет извозчиков, лошадь в городах редкость, и многие недовольно бурчат: пора и трамваю в отставку. Если человеку в городе надо, например, попасть дальше трех трол-

лейбусных остановок, многие считают это значительным расстоянием и готовы хоть четверть часа на остановке стоять.

Как-то мы прождали обещанный вертолет две недели, плюнули, завьючились и отправились в тайгу пешком. И шли шесть дней то расстояние, которое на вертолете проделали бы за 30—40 минут.

Осенью, возвратившись в Москву, вечером я услышал по радио песню о геологах на музыку Пахмутовой. Ее я, конечно, и раньше слышал. Но на Дальнем Востоке в нашей геологической партии радиоприемника не было, и об этой песне я почему-то не вспоминал. Геологи любили петь другие песни, которые по радио почему-то не поют. В тот осенний вечер моего возвращения умиленные слова песни разозлили меня: «...держись, геолог, крепись, геолог, ты ветру и солнцу брат». Почему, собственно, геолог должен терпеть больше того, что требует его трудное дело?

На следующий день я написал на Дальний Восток геологу Гарику Левитану.

Ответ получил скоро.

«...Последнее время, — писал он, — я все чаще начинаю задумываться о смене профессии. Я люблю свою геологию, каждую весну меня тянет в тайгу и тем не менее... Ах, какие красивые реки, ах, какие красивые сопки, ах, ели, ах, дичь, ах, рыба, ах, романтика!.. Но прислушайтесь, какой хруст колен разносится по тайге, когда ты садишься или поднимаешься с земли, и как загнанно дышат твои друзья-геологи, втаскивая на гору не только себя, но и рюкзак, и какими словами они поминают бога-отца, бога-сына и всех прочих ближних и дальних небесных родственников, отбиваясь от мириадов гнуса, и как лязгают зубы от холода, — мы не романтики, мы вездеходы, наконец, землепроходцы.

Но «лирику» в сторону.

Произведем небольшой арифметический подсчет. Обычная двухместная маршрутная палатка весит 4,8 —5 килограммов, ватный спальный мешок —8, геологический молоток — 1 килограмм, ружье — 1,5, продукты по норме—2 килограмма в день на человека, а на 5—7 дней—10—14 килограммов, наконец, образцы горных пород и различные геологические пробы —4—8 килограммов — все это на одного человека. В сумме—килограмма 32—34. Рюкзак с таким грузом можно тащить (не нести — тащить) на себе, причем тащить, не думая о геологии, о работе, о красотах окружающей природы. Но работать надо — вот и приходится рюкзак облегчать. За счет спального мешка (не берем его), палатки, уменьшаем количество продуктов. В результате недоедаем, мерзнем по ночам.

...Ни один приличный фильм о геологах не обходится без такой «незначительной» детали, как вертолет. Обычно он появляется в те самые ответственные минуты, когда люди гибнут, голодают, исчезают в тайге и т. д. Но знаешь, Женя, будь в нашей геопартии вертолет (не в трагические минуты, а в будни), мы бы всю работу, на которую потратили в соответствии с планом 5 месяцев, сделали бы недельки за 2—3, сберегли бы много государственных денег и собственного здоровья... Просто обидно, что в век атома и завоевания космоса мы, геологи, вынуждены работать так...»

С грустной иронией Гарик Левитан писал, что фабрика геологического снаряжения поставляет костюмы-мастодонты, сшитые на фигуру директора этой фабрики. Писал о технике безопасности, которую геологи вынуждены нарушать постоянно. Например, она запрещает уходить в тайгу без радиостанции более чем на 20 километров от базы. Рация в геопартии была, с питанием она весила килограммов 60 — не потащишь же такой груз на себе за 40—50 километров! Правда, в газетах он читал (несколько лет назад), что какой-то завод наладил производство новых портативных — всего килограмма 4 весом — радиостанций «Недра». Там же он читал и о том, что у нас где-то кто-то производит пуховые и синтетические спальные мешки весом килограмма на три... Только не видел и не слышал, чтобы где-нибудь такими мешками снабжали наших геологов. То же самое пишет Левитан о нейлоновых маршрутных палатках.

Кстати, о палатках. Совсем недавно один из моих друзей-геологов смотрел кинокомедию. У моего друга возник вопрос: где одному из героев фильма геологу Турбину удалось раздобыть ту самую нейлоновую палатку (которая весит не 5, а всего лишь полтора килограмма!) и почему он ее продает, когда потерял деньги? Геолог клялся мне, что такую ценность ни один геолог не стал бы продавать.

Письмо Левитана я сохранил — кому интересно, могу дать прочитать. В геологическом управлении Министерства геологии и охраны недр СССР Левитана ценят как талантливого бывалого геолога и начальника партий. Мне с ним хорошо работалось, приятно. А разве не приятно работать с начальником, который никогда никому не приказывает? Что? Начальник — и не приказывает??? Да, начальник геологической партии Левитан умел обходиться без команд... Пройдем, бывало, по горной тайге без тропы полный день — по сопкам, по заболоченным распадкам, через завалы. Вымотаешься, комарье уже улеглось — вечер, и когда услышишь долгожданное: «на ночевку, что ли?» — валишься с ног, как подкошенный, не высвобождая себя из рюкзака. И так все сидим. А надо к ночевке готовиться, много надо засветло сделать: и дров—

сухостоин найти, и костер развести, и бульон поставить, и кашу, и чай... А мы сидим, не в силах сдвинуться с места. И первым стряхивал с себя усталость Гарик Левитан, он всегда поднимался первым и молча, никому ничего не приказывая, лез на ель с топориком за поясом и с верхушки начинал обрубать к низу лапняк для «перины геолога». И вот так всегда, в любом деле он сам первый принимался за работу. Остальным волей-неволей приходилось следовать его примеру. За четыре с половиной месяца я ни разу не слышал, чтобы он повысил на кого-нибудь голос, даже в тот день, когда один из наших рабочих, незадолго до отъезда напившись, исчез и мы чуть было не опоздали из-за него на поезд. Конечно, потом Гарик с ним говорил. О чем — никто до сих пор не знает. Было это в соседней комнате, отгороженной от нас тонкими стенами, но мы ничего не слышали. Потом я приглядывался к провинившемуся рабочему и понял: Гарик нашел самый точный, самый единственный способ наказать его. Какой — я не знаю до сих пор.

Авторитет у Левитана среди всех был железный. Зато его заместителя никто не уважал. Этот отличался от своего начальника тем, что из-за каждой мелочи пускался в сиплый крик. Над ним только подсмеивались...

После маршрута выходим из тайги в поселок. Люди в таежных поселках понимают и могут оценить, каких сил стоит человеку пробыть две недели в тайге, и относятся к этому как к подвигу. А мы, вышедшие из тайги, чем-то напоминаем моряков-рыбников с траулеров, проплававших месяц в Атлантике и сошедших на берег,— те же чувства мы испытываем. Не в этом ли романтика?

В свое время почтовая тройка тоже считалась романтикой. Мало кто ее вспоминает, эту романтику, когда едет в спальном цельнометаллическом вагоне скорого поезда. Появляется новая романтика — романтика маленьких и больших железнодорожных станций и вокзалов. Впрочем, и она устаревает. Самолеты конкурируют с железной дорогой. Верю: пройдет какое-то время — совсем небольшое, по-моему,— и возникнет новая романтика геологов— романтика вертолетная...

В ближайшее время я не собираюсь писать сценарий о геологах, пишу сейчас другой, который задумал давно. Если так, тогда зачем же я угробил четыре с половиной месяца на поездку? Законный вопрос! Его я себе не раз задавал, сидя трое суток осенью в проливной дождь под куском натянутого между лиственниц брезента. Чуть зазеваешься — течет за шиворот. И холодина. Зачем это мне нужно было — спать почти на земле, лезть на сопки с тяжеленным рюкзаком, недоедать?

Зачем?

Не знаю...

Но теперь, если бы я стал писать сценарий о геологах или геологе, клянусь: написал бы только то, что увидел. Из уважения к друзьям так бы написал...

Зачислили меня в геологическую партию рабочим 3-го разряда, потом был кладовщиком (мне говорили, что у меня обнаружился талант к этому занятию, — просто первый раз в жизни я попытался навести вокруг себя порядок в комнате, а в ней лежало наше снаряжение), совмещал обязанности повара. Накормить десятерых, особенно с непривычки, трудно. Готовить приходилось в эмалированном ведре, подвешенном на тагане над костром. Поначалу я путался, сколько пачек перлового концентрата, например, надо заложить, чтобы сварить полведра еды, а спрашивать было неудобно, вот и происходило у меня поначалу: принимаешься варить суп — получается каша, готовишь кашу — получается суп...

В поездках по Дальнему Востоку я часто удивлялся — как же мало, до обидного ничтожно мало мы знаем!

(А имею ли я право говорить «мы»? Ну, на это сами за себя отвечают десятки, сотни плохих фильмов, дружно перепевающих темы, а то и сюжеты и даже образы, одинаково «ничьи». Недаром же так быстро увеличивается число поднаторевших зрителей, которые в самом начале фильма безошибочно узнают, чем он кончится! И эти фильмы словно говорят за их авторов: мы знаем все-таки маловато!) В освоении новых тем нашей жизни мы движемся медленно — ну, точно же так, как когда-то шли русские землепроходцы. Впрочем, вина не только в нас самих. Часто мы поставлены в такие же условия, как и геологи, пробиваемся в тайге привычек. И не всегда удается оторваться от студии, чтоб поехать. А некоторые твердо убеждены, что сценаристу ездить ни к чему. В последнее время слышатся разговоры, будто профессия сценариста вымирает —режиссеры предпочитают экранизации. Не случайно некоторые сценаристы стремятся уйти в режиссуру, и таких все больше. Еще не очень давно студии упрекали за то, что в их планах преобладают экранизации. Теперь перенаселенность сценарного и производственного плана экранизациями уже в упрек не ставится... Не вытесняет ли в самом деле со студий сценариста писатель? Но если это все-таки и происходит, то не является ли одной из причин этого—если не главной, то существенной причиной,— что писатели чаще и охотнее ездят, лучше знают страну? А то, что они ездят больше сценаристов, бесспорно, и многие из них без своих поездок, по-моему, не были б теми, кем мы их сейчас знаем,— и В. Солоухин, и Юл. Семенов, и Ан. Кузнецов, и А. Приставкин, и Ю. Казаков, не говоря уже о писателях стар-

шего поколения — такое создается впечатление, когда читаешь их книги. То, что многие режиссеры предпочитают обращаться за материалом для своих будущих фильмов к литературе, не случайно: жизнь наша там почти всегда показана богаче, автором узнана и освоена глубже.

Неожиданно для меня самого вдруг возник во мне голос:

— Ну, хорошо, в ближайшее время писать о геологах ты не собираешься, допустим такое! А если бы пришлось писать, пусть не сейчас, пусть когда-нибудь потом,— что из увиденного в поездках по Дальнему Востоку ты бы положил в основу будущего сценария?

— Не знаю,— признался я чистосердечно.

— А разве может человек, сценарист по профессии, ездить так просто? Ведь если даже писатель поставит перед собой цель ничего не увидеть, все равно он не пройдет мимо многого интересного. Это неизбежно. Что же ты увидел такого... ну, ты сам понимаешь, о чем я...

— Понимаю. В Николаевске-на-Амуре я вместе со старшим техником Николаем Любарским снаряжал нашу партию. (Николай хотя и москвич по прописке, но вот уже который год лето проводит в тайге; хороший охотник, следопыт. Между прочим он известен в экспедиции этого района тем, что на спор способен в один присест умолоть 22 банки сгущенного молока — аппетитец! — но в тайге, когда кончаются продукты и есть людям нечего, он ест меньше всех...)

— И это ты собираешься положить в основу сценария? Наверное, это самое интересное из увиденного на Дальнем Востоке?

— Не надо ехидничать. Отвлекся я потому, что Коля — мой друг. Так вот, когда мы с ним в Николаевске-на-Амуре снаряжали нашу геопартию, а честнее сказать, он снаряжал, а я ходил в его помощниках, в те дни мы жили в одной комнате вместе с техником-геофизиком соседней партии Юрой Молодцовым. С утра до вечера этот человек мог «травить байки». Это были замечательные, очень смешные истории, которые случались с ним в армии. Я слушал, потом втайне от него прыская со смеху, записывал. Четыре записных книжки одних молодцовских историй привез!

— Пока что одни общие слова! Еще неизвестно, какую ценность представляют эти истории...

— Когда три или четыре человека по неделям видят лишь друг друга, когда они не соприкасаются с другими людьми и нет поблизости ни кинотеатров, ни театров, ни книг, только тайга, тайга, — то неизбежно, невольно, незаметно возникает «устное творчество». Кто-то рассказывает то, что с ним однажды произошло, одна история своим концом клеется к началу следующей...

— Опять общие слова!— подзуживает меня противоречащий мне голос.

— Хорошо! — злюсь я.— Расскажу историю. Вынужден рассказать. Мне не остается ничего другого, как рассказывать. Наберись терпения. Она займет несколько страниц, эта история.

Когда геологу посчастливится встретить в тайге на своем пути узкую, чуть приметную для глаз, но приятно твердую для ног тропку, у него теплеет на душе. Наверное, много тысяч лет назад, когда на земле не было городов и повсюду был такой лес, как дальневосточная тайга, лесные тропки были улицами и проспектами первобытного человека. По тропе идти легче, быстрее. Идешь завьюченный в рюкзак— и все внимание на одном: только бы не потерять тропу! А то зазеваешься, она вильнет в сторону— и снова вязнешь и буксуешь в густосплетении багульника, а он, когда его разворотишь, пахнет еще ядовитей, головокружительней, словно ты заснул в комнате, в которой только вчера выкрасили пол.

Жаль, что тропы в тайге редко встречаются!

И вдруг нам встретился дом. Уж не мираж ли это? Отсюда до человеческого жилья, поселков железнодорожников с горсткой домишек десятки километров. До городов — сотни, и вокруг все то же — тайга, тайга, дикая и бездонная первобытная тайга.

Дом-то дом, но какой... Изба бревенчатая. От нее веяло чем-то сказочным: откройся сейчас дверь и появись на пороге баба-яга, мы бы не удивились. Впрочем, порога у избушки не было. И окон не было. Только дверь — могуче сколоченный из бревен люк.

Дверь была на запоре. Мы открыли ее и вошли в избу.

Глухие безоконные стены из потемневших от вечной таежной сырости кругляков лиственницы — венцы бревен были положены друг на друга в надежной крепости, между ними пронзительно светились узкие щели: бревна были не струганы. Из таких же кругляков лиственницы покрытие — потолок низкий и насупленный, когда-то поджаренный горячим дымом из сложенного посредине избы очага из осколков гранитных глыб. Кругляки уложены накатом на земле, образуя волнистый труднопроходимый пол — такой вот бревенчатой. Коробкой с крышкой-дверью показалась таежная изба изнутри. И если б ее перевернуть и поставить вверх ногами, все равно в избе ничего бы не изменилось, разве что дверь стала бы открываться в другую сторону, да и это углядели бы лишь немногие наблюдательные.

Пахло плесенью. На лица сваливались обрывки паутины, приходилось нагибаться, чтобы не задеть потолок, но эти мелочи не могли заслонить неожиданную радость встречи с человеческим жильем в

тайге. В эти минуты избушка казалась нам необыкновенно уютной и гостеприимной. В углу ее лежали припасы: десятиштучная пачка патронов шестнадцатого калибра, брикет горохового супа-концентрата, оклунок с чем-то сыпучим—мукой или крупой,— спички, банка сгущенного молока.

— О! — сказал Коля Любарский. Сгущенное молоко он любил, как дошкольник.

Не сразу я заметил потертую общую тетрадь, пропыленную, в когда-то голубой картонной обложке, свисавшую на шпагате в углу. Перелистал тетрадку. Читаю.

Кто и когда вырубил в тайге избу, тетрадка не знала. Первые страницы были исписаны потускневшим и стертым простым карандашом. Разобрать можно было не все слова, но смысл их мало отличался от того, что говорилось в записях более поздних. Постепенно стала вырисовываться биография избенки.

Самые интересные записи я переписал. К сожалению, эта записная книжка погибла при переправе через набухшую после ливня горную речку. Приходится восстанавливать некоторые записи по памяти:

«Был здесь с ночевкой 18 января 55 года. У меня кончился чай, уже четвертые сутки нифеля в портсигар сцеживаю. Взял здесь трошки чаю, а взамен кинул пачку махры. Охотник-бригадир Иван Горевой».

— Что такое—нифеля? — спросил я у Левитана.

— Вымученная заварка. Ну, сколько раз человек с одной заваркой пьет? Ну, раз, ну, два. А когда целую неделю — и утром, и в полдень, и вечером— это уже не заварка, а нифеля!

Еще одна запись:

«Привет, мальчики! У меня кончилась махорка. Хватанула здесь пачку и, уважая традиции данной виллы, подарила человечеству банку сгущенного молока. Да здравствует лунявая ночь. Геологиня Иванова. Июнь 59 года».

«Эх, детка-девочка! И зачем в 59-м?— с укором отвечает Ивановой следующая запись. — Пришла бы через два годика — мы бы встретились. А то целый месяц по тайге шастаю, а жить-то я без вашего брата совсем не могу — скоро одеревенею совсем. Топограф Сеня. Девятнадцати с половиной лет. Ничего не брал, оставил патроны, 10 штук».

Так всерьез и в шутку люди передавали по этой тетрадке эстафету благородства, и своим существованием избушка каждый раз словно напоминала им с какой-то исключительной откровенностью об одной из главных сторон природы человека то, что он не может жить, не думая и не заботясь о других людях, пусть даже совсем незнакомых, с которыми ему, быть может, никогда не доведется встретиться, так же как и узнать имена зачинателей доброго дела — того, кто вырубил в тайге избенку, и того, кому первому пришла мысль поселить в ней тетрадку, и того, кто первый оставил здесь продукты. А может быть, это был один человек?

Грустно нам было расставаться с избушкой на следующее утро. Уходя от нее навсегда, мы долго и старательно запирали за собой дверь. Сначала на задвижку — толстый брус в выдолбленном желобе, потом втиснули до упора между дверью и коренным выходом гранитов бревно с рогатиной на конце. Еще с вечера я заметил, что снаружи дверь изранена медвежьими когтями. Зверье бродило вокруг избенки круглосуточно — дразнящие запахи продуктов бесили медведей.

Тогда же вечером я сказал нашему старшему технику Коле Любарскому:

— Представляешь, какой концерт закосолапит здесь медведь, если ворвется сюда в наше отсутствие? Все слопает, разве что жестяную банку со сгущенкой не одолеет!

— Запросто одолеет! — улыбнулся Коля.— С консервами медведь расправляется так: прокалывает банку когтями и сосет ее, как ребенок мамкино молокохозяйство.

— Интересно, кто больше может сгущенки за раз съесть — ты или он?

— Я,— сказал Коля.

В этом маршруте с продуктами у нас было сносно. Мы ушли, подарив избенке две кружки гречневой крупы, не взяв ничего взамен. Если б мы знали, что в ней скоро произойдет, мы б, конечно, разрешили Коле Любарскому съесть ту банку сгущенного молока. Хотя он и не просил нас об этом.

В предновогодние дни я увидел возле метро «Кропоткинская» знакомого геодезиста. На Дальнем Востоке его отряд работал по соседству с нашей геопартией. От «Кропоткинской» нам оказалось по пути до «Новослободской»; разговаривали, вспоминали Дальний Восток. Надеясь удивить его тем, что он там, по-моему, не видел, я начал рассказывать ему об избушке в тайге. Но геодезист в ней тоже бывал.

Геологи ходят много, геодезисты еще больше. Мы уже возвратились в Москву, а они после этого успели еще по паре новых сапог сносить — по пятой паре за летний сезон... В избушке геодезисты побывали дней через двадцать после нас.

— Накрылась избушка,— сказал он.— И та тетрадка накрылась...

— Как так — накрылась?..

— Помнишь, у нас был практикант?..— Он назвал имя, которое называть я не стану, просто назову практиканта Толей.

В начале лета, задолго до того как я узнал тайгу, вместе с геологами я поехал в соседний город. По вечерам мы прогуливались по главной улице, часто заглядывали в клуб. Именовался он здесь Дворцом культуры, и на дворец действительно были похожи колонны, высоченные двери, обитые медью. Три сеанса в вечер—начало в 6, 8, 10,—бильярд, буфет с пивом «Таежное» и прокисшей в жаркие дни яблочной водой «Золотой ранет» да голосистая танцверанда во дворе-сквериsurvey — неужели только поэтому Дворец к у л ь т у р ы?

Гремела радиола. За забором толпились те, кто не сразу мог решить, стоило ли тратить полтинник на то же, что и вчера... И каждый вечер без колебаний к скворечнику кассы подходила пара, которая занимала меня более других и на которую остальные не обращали внимания, а если и обращали, то со снисходительной усмешкой, означавшей: водятся же на белом свете такие дурни!.. Нет, новейшим «стилем» она не танцевала, я вообще ни разу не видел, чтоб она танцевала, эта пара.

Оба совсем юные, лет по девятнадцати им, но уже муж и жена и уже многодетные. У них были близнецы годовалые, отец всегда нес на руках девочку, мать — мальчика. И так, с детьми, они каждый вечер появлялись на танцах и высиживали рядом с робкими и некрасивыми девчатами, отчаянно и терпеливо дожидавшимися, когда их пригласят. Я смотрел на эту пару. Почему они каждый вечер появляются на танцверанде? О чем думают, молчаливо глядя на танцующих? Может, жалеют, что так рано кончилась для них самих пора танцев?

Он стройный, с гладким, как у девушки лицом, с румянцем, застенчивый и вместе с тем простой и естественный. Она скуластенькая, всегда напряженная, командовала им взглядами и, недооценивая его любовь к себе, кусала губы, когда он на кого-нибудь засмотрится; она не понимала, что смотрит он просто так, из любопытства.

Я спросил о них у девушки, с которой танцевал, она хмыкнула:

— Малохольные! Людям в ихнем положении пора не рыпаться!

Узнать удалось немногое: он из местных, учится далеко от этих мест в геодезическом институте, перешел на второй курс; она работает санитаркой в больнице; живут у ее родных. Она им гордится, говорит всем: «Мой Толенька будет инженером!»

Потом мы уехали к себе на базу на станцию Акур, и однажды в поезде вместе с геодезистами я увидел отца близнецов, Толю. В геодезическом отряде он проходил практику.

Бывают моряки, которых в шторм одолевает морская болезнь. Встречал я студента-медика, не переносившего занятий в морге. Тайга тем еще похожа на океан, что существует «таежная болезнь». Каковы ее симптомы? Некоторые таежники — геологи и геодезисты — панически боятся тайги, боятся встреч с медведями, боятся заблудиться, боятся заболеть энцефалитом (самое страшное в тайге — укус энцефалитного клеща)... И, наверное, поэтому такие не замечают вовремя, как впивается клещ, или умудряются блуждать в тайге там, где заблудиться трудно...

К таким принадлежал практикант Толя.

В городе он человек как человек. Попадал в тайгу — становился неузнаваем: жалкий, растерянный. Хрустнет ветка — озирается. Всюду ему чудились медведи. Рассказывают, пошел он как-то за водой и тут же бежит обратно перепуганный, бледный. Кричит: медведь на том берегу! Проводник-ороч, охотник и следопыт, читал тайгу, как книгу. Он перебрался на другой берег, потом возвратился: не было медведя! А Толя твердит — был. Поверили орочу.

По ночам Толя боялся отойти от костра.

Всегда находился у него предлог, чтоб не идти.

От таежной болезни — забывчивость. На привале оставил соль, и геодезисты четверо суток ели несоленую кашу. Начнет костер разжигать — у него он дымит. Вокруг черным-черно сухих елок, а Толя почему-то сырую ольху рубит и в костер подкладывает. Сапоги у него терли, а потом оказалось: комком портянку наматывал. В рюкзаке таскал за собой массу ненужных вещей — зеркало, одеколон, резиновую шапочку для купания. А в походе, как известно, иголка пуд весит.

Ему говорили: тебе же предстоит после института геодезистом всю жизнь быть, командовать в тайге людьми, как же тебе их доверить?!

Он улыбался застенчиво:

— Да не боюсь я тайги, с чего вы это, ребята, взяли?

— А с медведем, помнишь?

— Был тогда медведь — такой невысоконький, муравьятник.

На избенку геодезисты набрели поздней осенью и ночевали в ней две ночи. Когда утром уходили, Толя долго собирался, долго утрамбовывал рюкзак. Толю сначала поторапливали. Надоело ждать — махнули рукой:

— Мы пойдем, догонишь. Только смотри, чтоб с дверью был порядок! Запри как следует!

Ушли. Скрылись в распадке. И это словно подхлестнуло Толю. Идти одному несколько десятков метров... Завьючился как попало и выскочил вслед за ними.

А запереть за собой дверь забыл. Осталась распахнутой настежь...

Вспомнил об этом через два дня — медведи вокруг избушки бродят; войдут—разорят запас припасов! И конечно, разорили...

О том, что забыл запереть дверь избенки, Толя никому не сказал. Даже жене. На базе, не завтракая, он уходил на берег речки Тумнин. По утрам, когда с лесистых сопок сползают клочья тумана, с трудом отдираясь от верхушек пихт, как вата от меха, подвесной мост лежит на простынях белого марева. Когда кто-нибудь переходил с берега на берег, мост скрипел и позванивал тонко и нежно, будто под ним подвесили колокольчики.

Толя часами просиживал невдалеке от моста. Несколько дней. Думал, обдумывал, решался...

Так и просится следующее продолжение этой истории: наконец Толя решился. Он исчез. Никто не знал, где он. А то, что он мог один пойти в тайгу, никому не могло прийти в голову: во-первых, его «таежная болезнь», во-вторых, о том, что он не закрыл дверь, никто не знал. Продавщица поселкового магазина вспомнила, что утром того дня, когда Толя исчез, он покупал у нее продукты — несколько банок консервированного борща и сгущенного молока, брикеты горохового концентрата, чай, соль, сахар. По поселку пополз, раздуваемый кумушками, слух: убег Толик от некрасивой жинки, разве можно так рано жениться и кучу детей заводить?.. Жена плачет и т. д.

Один в тайге... Не раз Толя порывался повернуть обратно. Однажды увидел за деревьями медведя. На задних лапах стоит, передние вытянул к Толе. Дрожа от страха, перебарывая страх, Толя двинулся навстречу. Но через несколько шагов разглядел, что перед ним всего лишь вывороченный из земли корень дерева... Ну, вылитый медведь!

...Или, может, написать такое продолжение?

«Сильный» человек, начальник геодезистов, узнав, что Толя не запер дверь избенки, приказывает ему идти в тайгу. Одному, без товарищей. «Сильный» человек считает: неумеющего плавать надо бросить в реку — сразу научится! Только при таком обучении надо следить, как барахтается будущий пловец...

И, может быть, «сильный» человек пойдет за Толей на некотором расстоянии. Но Толя об этом знать не будет. В глубоком медвежьем распадке Толя услышит за спиной подозрительный хруст и едва не выстрелит в том направлении, не подозревая, что там пробирается, сопровождая его, начальник, «сильный» человек... (А, может, выстрелит?..)

Сюжет у обоих вариантов сюжета был бы один: поседевший от пережитого в одиночестве, перевоспитавший и закаливший себя в трудностях, Толя находит избенку и оставляет в ней продукты. Тетрадка изжевана зверьем, Толя кладет на ее место новенькую в крепко проклеенном дерматиновом переплете и делает на первой странице первую запись: «Был здесь третьего ноября. Оставил продукты (перечисление), спички, порох. Позаботься о тех, кто придет сюда после тебя, не забудь запереть за собой дверь. Толя (фамилия)».

Ничего этого Толя не написал. На берегу Тумнина он все обдумал и, решившись, написал следующее:

«Директору института...

Прошу отчислить меня из института, так как я не хочу занимать место, на котором другой принесет больше пользы, так как сможет лучше меня работать в тайге с талантом, которого у меня не оказалось...»

Мой знакомый студент-медик, не выносивший морга и операционной, поступил честно: перевелся в другой институт. Толя решил поступить точно так же.

Когда человек решает круто изменить свою жизнь, он должен набраться мужества.

Геодезисты советовали Толе перевестись в педагогический. Потому что не каждый умел так, как Толя, ладить с поселковыми пацанами. Может быть, в самом деле так иногда обнаруживается призвание, а вместе с ним приходит духовная сила человека?

...Уехал я на Дальний Восток в июне, возвратился в Москву в начале октября. А сценарий, который сдал на студию в день отъезда, там еще даже не прочли...*. Впрочем, это сделали вскоре после моего приезда — не только прочли, но и обсудили на Художественном совете и приняли к постановке. И все-таки нет-нет и промелькнет иногда мысль: а ведь это могло произойти еще летом, если б я мог зайти на студию, напомнить... Вот и уезжай после этого далеко от студий!

Все равно поеду.

---

* Сценарий «Гражданин в тюбетейке» опубликован в сентябрьском номере нашего журнала за 1962 год. — *Ред.*

Кинодраматург Е. И. Габрилович работает сейчас над книгой воспоминаний. Помещаем начальную главу книги, где речь идет о некоторых проблемах, существенных для современного киноискусства. Надеемся в дальнейшем продолжить публикацию воспоминаний.

Евг. ГАБРИЛОВИЧ

Рассказы о том, что прошло

1

Лет тридцать тому назад я был мобилизован в киноискусство. Да, уже тогда состоялся один из первых призывов писателей в кино. И вот я сидел в кабинете на Гнездниковском перед одним из руководителей тогдашнего комитета и слушал о том, как много может свершить писатель, отдавший свои силы экрану. Руководитель был молод, горяч, с большой шевелюрой, говорил превосходно, и перспективы моего творческого расцвета (особенно, если я соглашусь стать редактором) представлялись настолько очевидными, что отказаться было просто-напросто глупо. Так стал я работником кино, точнее культур- и агитпропфильмов, которые тогда только что были провозглашены важнейшими в советском кинематографе.

Фабрика «Культурфильм» помещалась на одной из бывших Брянских улиц и в просторечии называлась либо Третьей фабрикой, либо попросту Брянкой. Это было очень странное помещение: кривые и грустные коридоры с какими-то мутными кабинетами, где стояли столы редакторов, заваленные кипами заключений на сценарии с перечислением поправок.

Фабрика ставила агитпропфильмы, культурфильмы, агитинструкции и агитплакаты.

Редакторам (их называли тогда консультантами) вменялось в обязанность следить за художественным уровнем сценариев и фильмов и улавливать политические ошибки. Таких ошибок всегда обнаруживалось множество.

В течение дня бывало несколько заседаний — на каждом обсуждались сценарии. К любому из них предъявлялся гранитный набор претензий: консультанты следили за тем, чтобы были отражены машины, новая техника, ведущая роль общественных организаций и т. д. Впрочем, справедливости ради отмечу, что достаточно было в агитпропсценарий вставить крупный план двери с табличкой «профячейка» и показать, что в эту дверь входит рабочий-ударник, как считалось художественно доказанным, что рабочий находится под руководящим влиянием профсоюза. Ежели, скажем, автор не имел возможности рассказать подробно о новой технике, то считалось столь же достаточным показать ударников, склонившихся над чертежами новых машин.

В общем, сценарии обсуждались на Брянке долго, мучительно долго; писались на них заключения, делались автором исправления, снова писались заключения... Но как я вскоре сообразил, все это не имело большого значения, потому что режиссер с оператором, выехав на натуру, снимали картину не по сценарию, а по наитию да по наличию материала, который попадался им на пути. Почти всегда это была чистейшая импровизация, и все поправки, и совещания по поправкам, и поправки к поправкам, и опять совещания шли насмарку. Режиссер с оператором, загорелые и окрепшие, привозили из экспедиции материал неожиданный не только для консультантов, но, возможно, и для них самих.

И все начиналось сначала. Писался новый сценарий под снятый материал, делались новые надписи, культурфильм по ходу дела преобразовывался в агитпропфильм, или в репортаж, или в кинонаставление и т. д.

Это называлось «спасти материал». Мне стало ясно, что главное в труде консультанта и заключается в том, чтобы найти полезный, иногда головоломнейший выход из хронически неблагополучного состояния материала. Были среди консультантов блестя-

щие мастера таких исцелений. Но случалось, что и они оказывались бессильными. Тогда собирали консилиум извне. Это был совет чародеев. Среди них славился В. Б. Шкловский — его рецепты и надписи являлись порой настоящими художественными открытиями, и больная картина обретала новую жизнь.

Именно на Брянке и началось мое знакомство с киноискусством. Впрочем, работал я там недолго. Как видно, я кое в чем преуспел не только по линии написания заключений, но и на фронте спасений и перемонтажа, потому что довольно скоро пошел на повышение и был переброшен в художественную кинематографию с заметным увеличением оклада.

Итак, я стал ездить трамваем уже не на Брянку, а сперва на Житную, а потом на Потылиху.

Друзья и жена давно уговаривали меня бросить все это, вернуться к писанию прозы; я сам понимал, что надо бросать, что все эти поправки к поправкам — бесследно погубленные дни; надо уйти, бежать, вернуться к перу и бумаге. Но бросить уже не мог. Что-то удивительное, странное, непостижимое открывалось мне в этом младенческом искусстве, мерещились какие-то неясные, сбивчивые и нераскрытые пути. Какое отношение имел ко всему этому я, литератор? Почему так сильно и остро касалось это меня? Ведь даже самое имя литературы было осмеяно и освистано в тогдашней теории кинематографа. Литературой называлось в киноискусстве все рыхлое, многословное, написанное не режиссерами, все неловкое, неумелое, тяжко шагающее, слишком глубокомысленное и вообще все, что не вытанцовалось, не удалось. Сколько раз в те дни говорилось мне, что литература бескрайне далека от искусства экрана, что вращаются и летят они в таком космическом отдалении, какое можно сравнить разве только с двумя разными солнечными системами. Именно так писал по сему вопросу один из тогдашних теоретиков Лео Мур. Кино — совсем другое искусство, говорилось мне, принципиально другое, где в корне лежит движение. Движение выражает с экрана мысль, чувства, идеи. Кинематографист мыслит, лепит, пишет движением — это его кисть, перо и резец.

Да, я не осмеливался тогда, конечно, и думать о том, что сценарист-литератор может претендовать не только на решающее, но хотя бы на приблизительно равное с режиссером значение в окончательном формировании ленты. Но даже уже на Брянке, в этом конвеере немых агитпропкартин, не мог не приметить я, какой огромнейший вес имеет хотя бы только такой «элемент литературы», как надпись, сделанная истинно писательской рукой. Не мог я не заключить, что такая надпись не только «спасает», видоизменяет фильм, но и придает ему порой художественную неповторимость силой и своеобразием своих слов. Да, слов!

Не мог я не видеть, что некоторые немые художественные картины, поставленные по хорошим сценариям писателей, отображают подчас не только творческое своеобразие режиссера, но и творческую манеру, почерк, неповторимость душевного мира писателя-сценариста.

Но все это действительно бывало только «подчас», как-то случайно, не очень выражено, не так легко доказуемо, и, думаю, вспоминая ход моих тогдашних размышлений, что, несмотря на удивительную привязанность и сбивчивую любовь, я все же распростился бы с киноискусством. Но тут — и это почти совпало с моим выдвижением на Потылиху — стало вдруг быстро (невзирая на жаркие речи в его поддержку) клониться к закату солнце немого кино и быстро и неумолимо восходить таинственное, безмерное, невиданное светило, именуемое тонфильмом, или кинематографом с шумом и разговорами. И я — теперь уже консультант не агитпропфильмов, а художественных картин — принял свой новый пост именно в тот момент, когда все вокруг рычало и грохотало от проклятий, насмешек, острот по адресу новоявленного светила.

Дорога на Потылиху была в те годы настолько мудреной, что нынче даже не верится, что она могла быть такой. С Киевского вокзала ходили по набережной два-три трамвайчика; набитые доверху, они тряслись среди булыжника и переваливались на стальной колее (булыжником были замощены только куски вязкого, рыжего пространства). В этих трамвайчиках тряслась и переваливалась лишь малая толика служителей юной и резвой музы. Большинство же предпочитало идти пешком мимо бараков и домиков, неровной, вросшей косой шеренгой стоявших вдоль всей дороги. От самого Окружного моста вообще уже не было никакого пути, мы лезли в гору по тропке и добирались, провали-

ваясь в грязь, до странного здания, о котором не раз и не два с восторгом писалось в вечерней газете. Главным образом восхищало газету то, что сообразно принципам агитархитектуры в основу конфигурации кинофабрики была положена конфигурация самолета.

Здание было еще не достроено, павильоны не приспособлены для записи звука, поэтому съемки первых художественных тонфильмов производились в другом месте — на Лесной. На самой же Потылихе только еще готовились к грандиозным по технике съемкам, о которых тоже охотно и много писалось в «Вечерней Москве». Пока же в холодных, иной раз еще не оштукатуренных комнатах сидели бухгалтеры, консультанты, монтажницы и руководящее ядро, да по коридорам здания-самолета бродили в вечных поисках сценарного материала режиссеры. Из режиссеров я помню Охлопкова, Пырьева, Абрама Роома, Медведкина, Журавлева. Эйзенштейн снимал тогда в Мексике, и о его готовящейся картине говорили благоговейным шепотом, как о чуде. Мелькал иногда Мачерет в сопровождении буйного ассистента Миши. Они снимали «Дела и люди» на Лесной. Мачерет был одним из главных ораторов на всех бесчисленных диспутах тех времен, а Миша всего-навсего сценаристом, которому вздумалось пройти стажировку на съемках. И, конечно, никто ни на Потылихе, ни на Житной, ни на Лесной, ни в комнатах консультантов, ни в кабинетах руководящего ядра не мог бы тогда предсказать, что этот Миша и есть М. И. Ромм, который первый создаст художественную картину о Ленине.

Строители здания-самолета добились попутно некоего термического эффекта, сводившегося к тому, что в холодные дни в кабинетах и комнатах было невероятно холодно, а в жаркие — невыносимо жарко. Зато в бесчисленных коридорах всегда стояла спокойная, умеренная погода. Здесь-то и скоплялось больше всего кинематографистов и происходили самые бурные схватки по творческим вопросам.

О чем только не спорили мы в те далекие дни! О том, как показывать положительного героя: просто-напросто положительным или же положительным, но с изъяном? Должна ли быть героиня фильма красивой или это уступка буржуазии? Что-пессимизм и что — оптимизм, что — упадочничество и что — импульс к подвигу? Можно ли политически воспитывать массы без показа людей на производстве? Как побороть формализм? Как сделать сатиру жизнеутверждающей? Как быть с политической незрелостью некоторых молодых мастеров и с их зазнайством? Нужны ли рабочему классу фильмы с актерами или же фильмы-факты? С сюжетом или без сюжета? С личной драмой или без личной драмы? Героический бытовизм или романтический монументализм, где акцент на подвиге тысяч?

Но главным, самым страстным, упорным, отчаянным в этих спорах был все же вопрос о только-только явившемся в мир и издавшем свой первый крик звуковом кино.

Те, кто не знает иного кино, кроме звукового, даже не могут представить себе то чувство смятения, что обрушилось на сценаристов, режиссеров, актеров, операторов, монтажеров, после того как экран вдруг нежданно-негаданно, врасплох зазвучал. Архивные документы, статьи, стенограммы — лишь слабый и беглый след тех волнений, тревог и переполоха. Виднейшие кинодеятели громили говорящие фильмы: даже название «говорящие» пестрело кавычками, напитанными ядом и желчью. Ведь шла под смертный удар вся поэтика киноискусства, сутью которого считалась именно его немота. Монтаж немоты — утверждалось тогда — мудрей, сложней, грандиозней, безмерней и философичней слова. Помню, что на одном кинодиспуте (как описать ураганы, громы, тайфуны полемических схваток тех лет?!) кто-то в запальчивости и гневе кричал, что язык человека будущего — в его мимике, жесте, движении, взамен шумливой болтливости, грубости, неэмоциональности слов.

Если еще признавались шумы, производственные звучания, то диалог отрицался начисто — ведь это же именно знак, примета, фантом презренной литературы! Лео Мур писал: «Диалог» висит на зрительном образе многопудовыми гирями. «Диалог» превращает кино из экспресса в караван верблюдов».

Больше всего боялись тогда синхронности, реальной звуковой иллюстрации на экране: идут часы — слышен стук маятника, идет дождь — слышен стук капель и т. п. Говорилось, что надо строить фильм так, чтобы часы и дождь «шли» внемую, а стук маятника и капель слышались бы тогда, когда зрительный ряд реально, «натуралистически» не соответствовал этому. Явилась теория кон-

трапункта, где, сколько помнится, опасность усматривалась в синхронно записанных диалогах, а генеральный путь — в резком несовпадении звучания со зрительным рядом.

Должен сказать, забегая вперед, что именно эта «идея несовпадения» (взятая, конечно, как особый, возможный прием) несправедливо забыта и таит большие возможности в отдельных кинематографических эпизодах.

2

Я никогда не писал незвуковых сценариев, не знаю, как их писать, и испытываю истинное мучение каждый раз, когда мне сейчас приходится оценивать немые этюды студентов, — достаточно ли выразительно использовали они средства немого кино?

Все, что я делал в немом кино, — это надписи. Тень этой работы я обнаружил недавно в одном из каталогов старых картин, где под рубрикой фильма «Гарри знакомится с политикой» значатся сценаристы Туркин и Шелонцев, режиссер Шелонцев и автор надписей Габрилович. Что за Гарри, как он занимался политикой, я абсолютно не помню, но полагаю, что фильм этот был, как говорили тогда, из жизни капиталистов и что Гарри попал впросак.

Однако явилось на свет звуковое кино, и я, ни разу и никогда не писавший сценариев (а только советовавший, как их писать), почувствовал вдруг влечение испытать свои силы на новом поприще. Желание было странное, смутное, в некоей дымке тумана, как и моя прежняя нежность к кинематографу. Что-то еще совсем неосознанно для меня, без фундамента, логики, без какого-либо разумного хода чувств показалось мне исключительно важным и сильным в этом первом невнятном лепете экрана, в этих отрывочных, смятых, гудящих словах чудом заговоривших актеров. Вот это, пожалуй, я уже мог бы делать — писать диалоги, строить сцены, покоящиеся не только на действии, но и на речи. Это было уже кровное, литераторское, мое.

И я не ушел из кино, как уже отважно и окончательно решил, а изготовил сценарий. Вернее, вступление в сценарий.

Сколь ни странно после всего вышесказанного, это вступление не содержало диалогов. Я слишком страшился их — не стану ли я перебежчиком, предавшим немое киноискусство, не обрету ли горькую славу мракобеса и пошляка, не понимающего особой монтажно-мимической сферы кинематографа.

Мое «вступление» было рассказом о ночевке людей, приехавших в районный заволжский центр зимой 1930 года, то есть в начале коллективизации. Звуковой ряд — решил я — будут составлять одни лишь шумы и звуки. Диалога начисто нет. Зато одна частность: я решил написать эту сцену (как и весь сценарий) не сухим обычным перечислительным языком тогдашнего кинодраматургического письма, а так, как если бы писал рассказ или повесть.

Получилась немая (с шумовыми акцентами) сцена, но какая-то уже совсем не похожая по характеру своей записи на то, что делалось сценаристами немого кино.

Потом, перечитав написанное, я вдруг подумал, что хорошо бы это написанное, это повествование передать диктору, а самую сцену, то есть зримую ее часть, вести под его рассказывающий голос. Мысль, удивившая меня самого, потому что ни разу я не слышал тогда, чтобы диктор в картине говорил словами писателя, от первого лица. Но был молодой задор, а надежды на постановку все равно не было; я переписал текст для диктора и составил-таки эту сцену.

Запись этого моего первого киноэтюда делилась на две половины, разделенные вертикальной чертой.

По правую сторону черты значилось:

«Д и к т о р. Я прибыл в заволжский город Абдулино в марте тридцатого года, поздним вечером. Свободных комнат в гостинице не оказалось. Я ночевал в сарае, превращенном в общежитие по случаю огромного наплыва постояльцев, невиданного в этих местах.

Это был табор людей первой пятилетки — обветренных, охрипших, спавших на койках и на полу. Здесь были доктора, одетые в армяки и ватники, приехавшие из глубинок за медикаментами; уполномоченные по коллективизации — в огромных овчинных тулупах, с портфелями, где помещались книги, ведомости, рубахи, газеты, носки, чай, сахар и даже ботинки; актеры, командированные из центра, — певцы и танцоры, — боявшиеся инфекции и тащившие с собой свертки с хлором и карболовым мылом; директора МТС — в кожаных куртках и таких же штанах, спокойные, уверенные в себе, молчаливые; журналисты, бродившие среди коек и сора в ночных туфлях, расспрашивавшие всех о ходе коллективизации и строчившие корреспонденции стоя, приложив блокноты к стене; агенты по распространению брошюр и пла-

катов, привезшие огромные тюки просветительской литературы, завтракавшие и обедавшие на них; председатели только что рожденных колхозов — в валеных чулках, с чайниками у поясов, пришедшие в район за помощью и советом; прокуроры — в очках и косоворотках, любители шахмат и кроссвордов; кинооператоры — в штанах-галифе, то и дело ходившие в станционный буфет и ссорившиеся при дележе расходов.

Это было общежитие тридцатого года — шумное и мятущееся. Всю зиму работали люди в отдаленных деревнях и теперь, угревшись спитым, бледным чаем, спорили друг с другом голосами, привыкшими к митингам тысяч. Табачный дым плавал в сарае — утром как облако, к ночи — как туча...»

Таков был дикторский текст. А по левую сторону черты значилось то, что должно быть снято на пленку:

«Сарай, превращенный в общежитие, набитый людьми... Люди лежат на койках и на полу... Аппарат приближается то к одной, то к другой группе людей... Уполномоченные в тулупах с портфелями... Актеры, пробующие голоса... Директора МТС — в блестящей и новенькой кожаной одежде... Журналисты в ночных туфлях, строчащие корреспонденции... Агенты по распространению брошюр, хлебающие борщ из котелков, поставленных на огромные тюки... Председатели, собравшиеся в кружок и пьющие чай из блюдечек... Прокуроры в очках, азартно передвигающие шахматы... Кинооператоры в штанах-галифе, скопом и сердито пересчитывающие деньги... Ночь. Но шум и гам продолжается. Еще гуще при свете двух маленьких ламп плавает табачный дым — и у потолка, и по койкам, и даже по полу. ... Вся эта сцена сопровождается иллюстрирующими шумами, звучанием рулад, когда пробуют голос актеры, стуком передвигаемых шахмат, шлепаньем туфель и т. д.».

Я показал этот свой первый сценарный эскиз консультантам Потылихи, и они в один голос сказали, что это совершеннейший вздор. Если это дикторский текст, то слишком длинный, манерный и не имеющий ни малейшей опоры в том, что идет на экране. Зрительный ряд не продуман, не разработан, не выписан, не найдены ни форма, ни приемы его показа. Это не фильм, а литература. И — и это, пожалуй, самое главное — шумы и зрительный ряд полностью совмещаются, в то время как новейшие, авангардные теоретики звукового кино прокламируют именно несовместимость звуков и действия.

Я тогда оробел, смешался и не сумел сказать, что я полагал дать тут не голос диктора, а г о л о с а в т о р а, во всей присущей ему манере повествования; что мне именно так и хотелось, чтобы зрительный ряд в данном случае был самым обычным, п е р е ч и с л и т е л ь н ы м и чтобы авторский текст был шире, значительней того, что идет на экране, и давал, таким образом, авторское, писательское отношение ко всему, что главное в э т о й о т д е л ь н о й сцене — авторский голос; что пусть все это неудачно, но именно в этом, в возможности дать с экрана мысли и чувства литератора, вижу я новые горизонты не только для киноискусства, но и д л я л и т е р а т у р ы в к и н о и с к у с с т в е, раскрытые звуковым кино.

Я оробел и смутился и написал на эту тему рассказ, а через пару лет, возвратившись к нему, сделал сценарий киноновеллы. Но и новеллу — мой второй кинотруд — зарубила Потылиха.

3

Настала зима. Зимой на Объединенную московскую кинофабрику (Потылиха) мы ходили несколько по-иному; прямо по льду Москвы-реки. Спускались по снежной тропке возле Новодевичьего и шли напролет, так было легче, скорей и, главное, обходилось без грязи, без глины, которую просто-таки невозможно было промесить консультантскими галошами.

Как-то зимой раскрылась дверь моей консультантской комнаты, и заглянул, ища кого-то, В. И. Пудовкин. Как он попал на Потылиху и кого искал, я, конечно, уже не помню. Он снимал тогда фильм «Дезертир» (снимал затяжно и трудно) на фабрике «Межрабпом». Я знал его мимолетом — гостями встречались мы с ним в одном доме, — но в глазах моих он и сейчас стоит не таким, каким, я знал его ближе, позднее, а таким, как тогда: молодой, с прямой, худой и сильной фигурой, с тем сдержанным лоском в одежде, которого нельзя не приметить, хотя он и не кидается в глаза.

Был час окончания службы. Случилось так, что в тот день мы ушли с Пудовкиным вместе. Спустились по снегу к Москве-реке (он сбежал легко, свободно и ловко, радуясь этой ловкости) и пошли по уже сумеречному, тем-

неющему льду. Берег был слабо означен фонарями вокруг, по реке, шел сухой, знобящий мартовский холод и стоял неплотный морозный туман. Мы двигались наклонясь, глотая ветер. Пудовкин говорил. Он знал многое (и в точных науках и в сфере нашего брата-гуманитария); были области знания, понимания, разумения, где он чувствовал себя совершенно свободно; я помню две из них — химия и история искусств.

Говорил он или рассказывал по-особому. Он вдруг останавливался и, не упуская рассказа, начинал показывать то, о чем говорил: то мог быть человек, или толпа, или скульптура, или зверь под дождем, или схема размещения атомов. Я не помню всего, о чем горячо и напористо он рассказывал мне тогда, но точно помню, как он остановился и начал показывать, как в Китае пьют чай. Под ногами был лед, кругом ветер, изморозь, а он показывал мне весну, человека, сидящего на веранде в весеннем, мягком тепле, держащего крохотную чашечку и отпивающего глоток за глотком миниатюрнейшими глоточками. Он задумывался о чем-то между глоточками, этот показываемый мне чайный человек, видно, о чем-то значительном, важном, потому что глаза его были полны тонкой мысли и светлого созерцания. Я не знаю, бывал ли Пудовкин до этого дня в Китае, я никогда не был там, но я вдруг увидел этого пьющего чай китайца так, как если бы действительно видел весну, веранду, чашечку и эти странные, медленные, полные задумчивости и значительности глотки. И я подумал о том, какое только обличье ни принимает гений, — вот вам и этот подтянутый, элегантный, похожий, если встретишь его случайно на улице, на довольного собой господина, вышедшего погулять.

Мы уже подходили к тому берегу и даже, кажется, вышли со льда на тропку, когда разговор соскользнул в круг искусства экрана. Не то я, не то он заговорил о какой-то картине, одной из последних великих немых картин, и Пудовкин даже закричал от восторга, от счастья, что есть на свете такая картина, и вдруг разом и глухо умолк. Он вдруг как-то сгорбился, потускнел и шел вперед, бормоча и размахивая руками.

— Погибло искусство, — бормотал он.

Только у стен Новодевичьего я понял, что речь идет об искусстве немого кино. Он говорил о нем смято и как-то весь постарев, с нестерпимой, отчаянной скорбью.

— Погибло искусство!

Смысл того, что он говорил (насколько я мог понять из обрывистых, шедших толчками слов) заключался в том, что вот создалось замечательное искусство, со своим особым и тонким миром, с неслыханно пристальным немым глазом, способным увидеть и передать самое важное о жизни и человеке, со своим ходом исследований, потрясающих безгласностью, силой и глубиной, вот создалось было это пронзительное искусство и обречено с появлением звука на гибель, вырождение. Катастрофа, которой еще никогда не знала история прекрасного!

Мы шли вдоль розово-белых, облупленных стен монастыря, выходя к семнадцатому номеру трамвая. Мимо нас, назад в мартовской темноте шли бараки и домики, и бледный от внимания и волнения, я слушал о смерти чудесного, нежданного, наивного и беспредельного мастерства, об опошлении его словом, шумами паровоза и шарканья подошв, о грубой актерской театральщине, уже бьющей со звуковых экранов, о жалких потугах позаимствоваться, подзаняться у литературы, что-то выпросить, а что-то украсть. Я слушал и шел, набирая в галоши снег, пока мы не вышли туда, где трамвай семнадцатый номер делал петлю, направляясь в обратный путь. Тут он махнул мне рукой, что-то сказал, вероятно «прощайте», и пошел вперед прямо по мостовой, среди ломовых телег и извозчичьих пролеток.

Я сел в трамвай и поехал своей дорогой. Мне довелось уже говорить в этом очерке, что немало сетований на звуковое кино слышал я в те годы, но никогда, даже близко не подходило это брюзжание и фырканье обиженных в своих профессиональных привычках людей к той яростной скорби, к которой я так негаданно прикоснулся.

Я не мог не сострадать этой скорби, но не понимал ее. Не то чтобы я (об этом я тоже уже говорил) не любил немого кино —оно восторгало меня порой до трепета, —и все же оно было далеко мне, литератору, не мое, удивительное, но заоблачное для моих рук дело.

Прошло много лет. Мы мало встречались с В. И. Пудовкиным, разве только на заседаниях, число которых с годами не убывало. Но вот «Мосфильм» решил ставить роман Г. Е. Николаевой «Жатва». Пудовкин назначен был режиссером. Меня, как сценариста, позвали на помощь, хотя, конечно, тут не нужна была ничья помощь.

Рядом со мной, за столом сидели отличнейшая писательница и великолепный режиссер, и я никак не мог найти себе места в этой работе — как-то пугался, как-то весь внутренне ослабевал: все, что я ни писал, не нравилось ни тому, ни другому. Работал я очень плохо и сам это понимал и много раз просил у моих соавторов уволить меня, приняв уверения в совершенном почтении. Но они удерживали меня — думаю лишь для того, чтобы кто-то третий улаживал их споры. Я что-то писал, они браковали, потом приносили свое, гораздо лучшее, я придавал этому лучшему сценарную форму, они браковали — ни разу в жизни я не чувствовал себя так не на месте!

И все же эта несчастная для меня работа как-то чуть сблизила меня со Всеволодом Илларионовичем, чуть потеплело что-то ко мне в его душе. Мы стали встречаться чаще.

Однажды он пригласил меня с женой к обеду. Мы прибыли в назначенный час, но дом у Пудовкиных был особенный, далекий от обычного часового хода, и оказалось, что обед еще не готов и даже еще не начал готовиться. Сам Всеволод Илларионович страдал в тот день насморком и лежал на диване с теплой и длинной шерстяной шапкой на голове.

Словом, времени для беседы оказалось немало, и он, как всегда, сначала пространно пожаловавшись на недомогание, вдруг ожил и словно бы выздоровел и начал обычный свой бурный рассказ, где темы причудливо переплетались, то надвигаясь, то отставая и исчезая.

Потом, конечно, разговор зашел о кино.

Тут-то и высказал я ему то, что уже тогда сильнейшим образом волновало меня. Я сказал, что, по-моему, киноискусству нужна не приниженная, ослабленная, как бы подсобная, прислуживающая литература, а литература сильнейшая, не стелющаяся, а высоченная, огромных размахов, глубоких проникновений, великих слов. Я сказал это запальчиво и сердито, вспомнив то давнее, у Новодевичьего, и понимая, что передо мной в теплой шапке и в насморке лежит один из знаменитейших представителей режиссерского кино.

Но он вдруг сорвался с дивана и заговорил, шагая по комнате, вдоль стен которой, повторяя их легких изгиб, стояли какие-то изогнутые шкафы,— заговорил о том, что в кинематографе все должно быть великим — великая литература, великая живопись, великая музыка. Киноискусство невозможно без литературы, без ее мысли, зоркости, без ее важнейших для человека и потрясающих человека слов. Киноискусству нужен огромный писатель — он согласен со мной,— а не суррогат, не обозник от литературы, не студень, не песик с хвостиком, готовый на все.

Я не стал напоминать ему тот зимний наш разговор, у остановки трамвая номер семнадцать, ту отчаянную его ненависть к слову — ведь ушли с тех пор в вечность не только иные суждения, но и самый трамвай, который уже давно не ходит туда. Я сказал только, что не понимаю тогда той беглой иронии глаз (при всей видимой необычайной почтительности), которая появляется, когда в сферах киноискусства заговорят о претензиях, требованиях писателя (подчас крупнейшего) и о сценарии, написанном им.

Вот тут-то он и сказал такие слова:

—Он должен быть не только великим писателем, но и великим кинематографистом.

Сказал он это как-то мгновенно, махом, и помню, не продолжал своей мысли—не то разговор сбился в сторону, не то позвали обедать. Но помню слова его, да и не мог бы я их забыть, потому что они натолкнули меня на многое из того, о чем я после писал и думал.

4

Да, писателем, большим и, не побоимся этого слова, может быть, и великим писателем должен быть сценарист. Он осуществляет в кинематографе не ремесленную, а писательскую миссию. Это никак не подручный инструмент для придумывания сюжета, диалога и трюков. Он создатель целого мира образов, характеров, сплетений и отталкиваний, он выражает в сценарии свои раздумья и чувства, свое отношение к миру и человеку, к современным ему проблемам, дает свою оценку общественным, нравственным, государственным, бытовым явлениям и процессам. Подобно каждому подлинному писателю он учит, как жить. Он создает присущую единственно ему систему художественного, кинематографического воплощения.

Он должен знать нашу советскую жизнь, советских людей не хуже, а может быть, и лучше, глубже, полней (искусство-то

самое массовое!), нежели автор книги. Он должен жить жизнью народа, не поверхностно и случайно соприкасаясь с ней, а вплотную, с самых ее глубин, с самых ее истоков — тех, что берут начало в недрах народной души, чтобы, пробившись наружу, создать то гигантское, что свершается нашей страной. Писатель зорчайшего глаза, широких раздумий, сильно и проницательно отмечающий вновь и вновь возникающие явления и процессы и исследующий их со всей мудростью, тщательностью, душевной тонкостью и политической глубиной,— таким должен быть наш сценарист.

Не в обозе народной жизни, перепевая то, что увидено, исследовано и описано литературой, должно находиться советское киноискусство, а (опять же как самое массовое!) в авангарде, как первопроходец. Эти качества может сообщить ему только большой сценарист.

Но он должен быть не только большим писателем, но и большим кинематографистом. И в этом-то суть того серьезнейшего и важного, что нередко просто-напросто сбрасывается со счетов.

Чтобы писать стихи или писать для театра, надо быть не только писателем, но и поэтом и драматургом. Чтобы писать для экрана, надо быть не только писателем, но и писателем кинематографа.

Дело, конечно, не в знании школьных правил и каких-то мудреных уставов — как и вообще в искусстве, жизнь опрокидывает и здесь все школьные правила и уставы. Дело в данном случае в том, чтобы жить жизнью киноискусства, всем творческим сердцем существовать в нем, всеми помыслами, намерениями, открытиями быть с ним, знать не параграфы правил, а самую душу, неповторимое, не похожее ни на что другое, бескрайнее естество этого искусства.

Вот тогда и только тогда ты станешь писателем кинематографа.

Только тогда ты принесешь в сценарий не только знание людей, их мыслей и чувств, расскажешь о крупных событиях общественной и нравственной жизни, но и найдешь им кинематографическое воплощение, которое удивит, захватит, а может быть, потрясет.

Поэтому так мало сделано в нашем кинематографе писателями, зашедшими в киноискусство. Важно тут не зайти, а прийти.

Может быть, не бесполезно сказать об этом сейчас, когда нужнейший, важнейший факт привлечения писателей вплотную к работе в кино вдруг обернулся неожиданной своей стороной: потоком экранизаций литературных произведений.

Казалось бы, почти всегда в основе экранизаций — добротный, порой превосходный литературный материал. Но также почти всегда он переносится в сценарий автором (зашедшим в киноискусство) пластически в литературном выражении. В решающем большинстве перед нами экранное изложение, экранная иллюстрация романа, повести и рассказа. Присутствует значительное произведение литературы (и это прекрасно!), но отсутствует тот новый мир, та новая сфера, где ему суждено отныне жить — беспредельный и ни с чем не сравнимый мир экрана.

Сценарный успех (настоящий, не временный) приходит только тогда, когда писатель, даже принесший только экранизацию, чувствует себя в кинематографической сфере так же свободно и увлеченно, как и в сфере литературной. Когда у него и в кинематографе свои открытия, своя походка, свое любимое и нелюбимое в выборе выразительных средств, свой стиль и пластическая манера. Повторяю, тут не школьное знание «правил», не арифметическое сложение рецептов, а мир кинематографического писателя, где в неповторимом и нераздельном единстве сливаются литература и киноискусство.

Такими кинематографическими писателями для меня всегда будут Вишневский и Довженко.

Могут ли создать это единство наивные инсценировки-иллюстрации, уже заполнившие экран и грозящие забить его еще плотней? Могут ли они способствовать (как массовое явление) движению вперед нашего кинематографа?

Но это, конечно, только часть вопроса. Другая, и может быть более важная, заключается в ином.

Попытки уйти в экранизацию, заимствовать жизненный материал со стороны, взять его напрокат, ведут к потере самостоятельной, живой, непосредственной связи киноискусства с действительностью и превращают его во вторичное, отраженное, «лунное» художество. Искусство кино, обладающее сейчас ни с чем не сравнимыми по силе и тонкости инструментами для исследований самых различных

явлений жизни — огромных и словно бы малых,— неожиданно действительно превращается в нечто плетущееся, обозное, да еще в глубоком тылу. Из испытателя, искателя, разведчика — в просителя. Из мастерства, которое вследствие невероятных масштабов своего воздействия обязано видеть, осмысливать по первопутку — в нечто такое, что отражает явления, давно увиденные, осмысленные, а иногда уже и изжившие себя: ведь между написанием романа и экранизацией его порой проходят целые годы.

●

Есть среди нас сценаристы, которые не признают писательской стороны кинодраматургии и полагают свою роль в какой-то, якобы внеписательской стихии кино. Есть среди нас писатели, которые не придают значения кинематографической стороне сценарного мастерства и полагают свою роль в сочинениях как бы для некоего внекинематографического киноискусства.

И те и другие идут по ложной дороге.

Нет, писатель и кинематографист — именно так образуется для меня понятие профессионального кинодраматурга, сильно и вдохновенно подчиняющего себе мощнейшие средства современной кинодраматургии. Наивно думать, что средствами этими может властно и проникновенно распорядиться каждый, кто забежит сюда.

Не знаменательно ли, что все чаще и чаще (пусть пока далеко не всегда удачно) профессионал кинодраматург берется сейчас за постановку фильма по своему сценарию? Мы долгие годы знаем режиссеров, пишущих для себя сценарии. Может быть, будущее киноискусства — это (в известной степени) кинодраматург, ставящий свой сценарий?

Может быть, именно тут, в единстве пера и камеры, истоки того сопряжения писательства и киноискусства, о котором думал умнейший и дальновиднейший мастер в той давней комнате, уставленной затейливыми шкафами?

XXIV МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ В ВЕНЕЦИИ

Одиннадцать стран принимали участие в XXIV Международном кинофестивале в Венеции. Около тридцати художественных фильмов было представлено на суд жюри.

Первую премию «Золотой лев» получил итальянский режиссер Франческо Рози за фильм «Руки над городом». Специальную премию жюри фестиваля разделили фильмы «Вступление» советского режиссера Игоря Таланкина по сценарию В. Пановой и «Затухающий огонь» француза Луи Малля. Фильм «Вступление» получил еще одну награду — приз Венецианского комитета цивилизации и культуры.

За лучшее исполнение мужской роли награжден английский актер Альбер Финни, сыгравший заглавную роль в фильме режиссера Тони Ричардсона «Том Джонс»; за лучшее исполнение женской роли премию получила французская актриса Дельфина Сейриг — она сыграла главную роль в фильме Алена Рене «Мюриэль».

За режиссерский дебют награжден французский режиссер Крис Маркер (фильм «Прекрасный май») и швед Иорн Доннер (фильм «Воскресенье в сентябре»).

Премия Международной федерации кинопрессы вручена испанскому фильму «Палач» режиссера Луиса Гарсиа Берланги.

Учителю, Студенту, Члену Киноклуба

Тереза БРАЖЕ
Учительница средней школы

О художественном вкусе

Редакция журнала «Искусство кино» подняла большой и важный вопрос о системе эстетического воспитания в школе. Начав в 1960 году с наиболее близкого журналу вопроса о том, что знакомство с кино идет самотеком и «свое киноведческое образование он (учащийся.— *Т. Б.*) получает главным образом во дворе, в разговоре со сверстниками»*, и проведя эту позицию последовательно через статьи и заметки 1961 и 1962 годов, редакция сейчас ставит вопрос уже в иной, более широкой плоскости. Принципиально важно появление статьи чешского ученого П. Бранко «Воспитывать человека будущего»**.

Своевременна основная мысль статьи о необходимости коренного изменения постановки эстетического воспитания в школе. Во-первых, разделение на предметы, эстетически образовывающие (литература) и эстетически обучающие (пение, рисование), не оправдывает себя ни в теоретическом, ни в практическом плане. Во-вторых, дело планомерного и всестороннего эстетического воспитания сейчас уже не решить средствами одной литературы. В формировании гармонически развитого человека не меньшую роль, чем творчество корифеев литературы, играет воздействие музыки, живописи, театра и «самого массового из искусств» — кино. Поэтому попытки достигнуть полноценного эстетического воспитания только за счет пересмотров программ по литературе вряд ли будут иметь успех. Настала пора говорить о разработке синтетического курса искусства, того, что П. Бранко назвал «полиэстетическим воспитанием». Плодотворна его мысль, что воздействие разнородных искусств при их специфике происходит на общей основе, хотя и разными каналами. Искусство может и должно преподноситься в школе как комплекс, но дифференцированный, то есть при сохранении специфики каждого вида искусства.

Эта мысль уже давно «носится в воздухе». Ее высказывают устно учителя и методисты, а кое-где пытаются осуществить. По сути дела, стихийно к этому тяготеет вся практика последних лет. В стихийном «синтезировании» много ошибок, просто анекдотических случаев, типа сочетания «Умирающего лебедя» Сен-Санса и описания лебедя у Аксакова, прослушивания «Меланхолической серенады» при изучении «Ионыча» и «Ave Maria» при изучении «Отцов и детей» (для решения вопроса, прав ли Базаров в своем отрицании искусства) и т. д. Многое идет здесь от недоверия к силе художественного слова, кое-что от недостатка художественной культуры учителя.

Вопрос не подготовлен методически, у нас нет ни кадров, которые могли бы в массовом порядке осуществлять полиэстетическое воспитание, ни достаточной оснащенности всех школ нужными наглядными пособиями, без которых эстетическое воспитание немыслимо. Однако значит ли это, что вопрос снимается с повестки дня? Думаю, что нет.

В связи с обсуждением вопроса о дифференциации старших классов одиннадцатилетних школ нужно подумать о курсе истории и теории искусств (назовем его условно пока так) в классах гуманитарного цикла. Надо разработать и в экспериментальном порядке ввести такой курс в ряде дневных и вечер-

* «Искусство кино», 1960, № 3, стр. 3.
** «Искусство кино», 1962, № 10.

них школ. Академия педагогических наук с ее Институтом художественного воспитания и филологическими секторами других институтов может и должна взяться за это дело. Разумеется, потребуется помощь художественной общественности.

В остальных же школах необходимо наладить на уроках содружество искусств при ведущей роли литературы, устранить натянутые сопоставления ее с другими искусствами. За последнее время появились умные, хорошие методические статьи на эту тему, много интересного делается в практике школы, поэтому этот хотя и сложный вопрос не представляет собой методической целины.

В таких школах должно развиваться и второе направление «полиэстетического воспитания» — через внеклассную работу. Возникающие в последние годы в школах клубы друзей искусств, университеты культуры, советы художественного воспитания уже занимаются этой деятельностью.

В этом плане свое место займет и изучение кино.

Расскажу о своем опыте анализа с учащимися произведений киноискусства. В своей учительской практике я давно использую кино при изучении литературы.

На уроках литературы в 9—11-м классах мы проводили в разных формах анализ экранизаций, таких, как «Накануне», «Сорока-воровка», «Отцы и дети», «Идиот», «Белые ночи», «Дама с собачкой», «Тихий Дон», «Судьба человека», «Сорок первый» и др. Однако не следует привлекать в с е совпадающие с программой фильмы, так как это означало бы подмену литературы кинематографом.

Основная задача сопоставлений произведения литературы и кино заключается, во-первых, в том, чтобы углубить знания учащихся по литературе, во-вторых, в том, чтобы показать специфику художественных средств литературы и кино, а также возможность иного, современного прочтения произведений прошлого. С этой целью учащиеся выясняли, чем отличается экранизация от первоисточника, чем вызваны эти изменения.

Так, например, выясняли, почему в фильме по мотивам повести Герцена «Сорока-воровка» отсутствует спор западников со славянофилами, а великий русский актер Щепкин из рассказчика превратился в главное действующее лицо, почему введен образ Степана, эпизод с уничтожением отпускных, самоубийство героини, с какой целью развернут образ второго актера и усилен его комизм и т. д.

В этом же плане сопоставления литературы и кино шло обсуждение фильма «Белые ночи» режиссера И. Пырьева. Однако тут цель была другая — понять, всякое ли переосмысление правомерно.

Вопросы к «Белым ночам» были даны такие: одинаково ли отношение к мечтателю со стороны Достоевского и авторов фильма? Может ли так опуститься мечтатель Достоевского? Как вы относитесь к сценам мечтаний главного героя? Уместно ли включение в фильм музыки Штрауса и сцен из «Севильского цирюльника» Россини? Как вы оцениваете песенки Насти? Есть ли, с вашей точки зрения, в фильме удачные кадры?

Мы предприняли также обсуждение такого сложного фильма, как «Дама с собачкой» режиссера И. Хейфица.

Мы составили вопросы так, чтобы выяснить удачи фильма и отметить некоторые срывы. Круг их был таким: какова основная мысль рассказа Чехова? Сохранилась ли она в фильме? В чем своеобразие стиля Чехова в этом рассказе? Передано ли оно в фильме? Одинаков ли Гуров в начале и конце рассказа? А фильм? Каким настроением и мыслью кончается рассказ? А фильм? Помогает ли музыка понять и почувствовать настроение фильма?

Эти вопросы ориентировали на оценку основной мысли фильма, отдельных образов, стиля режиссера.

Отрадно было слышать, что ребята научились выражать свои мысли точно и по-своему тонко. Выступления учащихся уже далеко ушли от оценок вроде «ничего, стоит посмотреть», какие они давали на первых разговорах о кинокартинах.

Другая линия изучения кино, свободная от сопоставлений с литературой, проводилась через кружок, существовавший в 1959—1961 годах.

Жанр кружка определился как смешаный: не только литература, но и кино, театр, живопись, музыка были предметом наших разговоров. Кружок был повернут главным образом к изучению современного искусства — живописи и кино, советской и западной литературы, хотя это не исключало и обращения к истории искусств. Материалом для кружка было то, что давала жизнь: что шло в эти годы на экранах, что экспони-

ровалось на выставках и появлялось в литературе.

Мне хотелось научить ребят чувствовать современное искусство, не пропускать его интересных явлений, дать им критерии настоящего искусства. Потому и определилась внутренняя задача кружка как воспитание художественного вкуса.

Первое время, да и потом, мы практиковали «вечера случайных разговоров», то есть заседания кружка без заранее намеченной темы, когда просто разговаривали о том, кто что видел, слышал, читал. Сохраняя естественность живой беседы, я тем самым давала возможность учащимся «выговориться» и получала представление об их вкусах, уровне развития, человеческом характере. Будучи таким же участником беседы, как и учащиеся, рассказывая о своих впечатлениях, учитель вместе с тем направлял разговор. Так, однажды восторженные отклики вдруг получил один весьма посредственный фильм. Нет смысла приводить здесь анализ этого фильма, так как он давно сошел с экранов и стерся из памяти зрителей. Речь идет не о конкретной вещи, а о принципе восприятия произведения искусства. Налицо была явная недостаточность художественного вкуса: произведение оценивалось только со стороны изложенных в нем фактов, так, как если бы речь шла о жизни соседей, а не о произведении искусства. Нужно было поднять уровень разбора на ступеньку выше. Надо было показать, что не всегда благородные декларации и жизненно верные поступки героев находят достойное художественное воплощение. На это расхождение «событийного» и «эстетического» приходилось указывать и в других фильмах. Постепенно учащиеся начинали усваивать эту мысль и, если не всегда еще улавливали само расхождение, то по крайней мере были более вдумчивы в оценках.

На этой же почве в кружке возникли ожесточенные споры в оценке американского фильма «Рапсодия». Он был принят положительно подавляющим большинством учащихся. То, что я была резко отрицательного мнения, оказалось для них неожиданностью, и на следующий день после обсуждения в кружке меня с удивлением спрашивали: «Вы правда против «Рапсодии»?»

Как шел бой за воспитание хорошего вкуса? Необходимо было заставить учащихся признать, что плохое — это плохое, без всяких оговорок, и что им необходимо пересмотреть критерии в своей оценке фильмов. Такая ультимативность была необходима потому, что картина оказалась не просто плохой, а воинствующе плохой, сознательно рассчитанной на мещанское восприятие. Лейтмотивом спора был тезис «вкусы бывают разные». Надо было доказать, что разными, равноправными могут быть только хорошие вкусы, а плохой вкус — всегда плохой вкус.

Как воспринимали учащиеся эту критику? Вначале они настороженно слушали доводы «против», стремились находить новые аргументы «за», но сдавали позиции одну за другой. В результате несколько человек после первого же спора согласились, что картина плохая, и огорчились, что могли так ошибиться. Со временем, рассчитывала я, доводы разума заставят всех изменить свое мнение. Так и случилось в действительности. «Рапсодия» стала для кружковцев и других учащихся синонимом плохого, пошлого, мещанского вкуса.

Однажды я предложила обсудить в кружке фильм «Великий Карузо». Каково же было мое торжество, когда я услышала: «А что там обсуждать? Там только Марио Ланца хорошо поет, а остальное—как в в «Рапсодии». Сдобренные музыкой кусочки неинтересной жизни». Так постепенно развилось умение различать пошлость и мещанство в искусстве.

Однако научить видеть плохое и тогда, когда оно проявляется не в столь обнаженной форме, было значительно сложнее. Был ряд неудачных обсуждений, когда уже сместились прежние критерии, но еще не утвердились новые, и ребята растерянно отмалчивались или говорили о частностях. Так, при обсуждении фильма «Накануне», фильма среднего, отчасти сохранившего поэтичность Тургенева, но потерявшего глубину его мысли и страдавшего иллюстративностью, только две ученицы сказали определенно, что картина им не понравилась. Одна выразила это в словах, что фильм «не передает всю силу романа» и что «роман печальней, но умней». Другая почувствовала и показала поверхностность игры актеров, у которых за внешней сдержанностью тургеневских героев не стоит глубина их чувств. Остальным же фильм нравился, но проанализировать свои ощущения они еще не могли.

Нужна была школа анализа, и мы решили посвятить несколько занятий разбору наи-

более интересных произведений киноискусства. Эти разборы делал учитель. Определили темы занятий: беседа о польском кино (на материале фильмов «Канал», «Покушение», «Дезертир», «Орел», «История одного истребителя», шедших на протяжении года); беседа об итальянском неореализме (по фильму «Машинист» и другим).

Вышедшие на экраны фильмы с участием В. Фишера «Пока ты со мной...» и «Я ищу тебя» дали материал для беседы о западногерманском кино. Привлекались и явно макулатурные фильмы типа «Фанфары любви». Позднее, когда на экраны вышел фильм «Приговор», говорили о стилистике французского кино, привлекая и ранее шедшие фильмы — «Мари-Октябрь» и «На окраине Парижа».

Внимание учащихся концентрировалось на таких вопросах: что такое направление в киноискусстве? Как оно связано с эпохой и страной? Какова роль режиссера в кино и что такое его идейно-художественная задача? Что такое актерский ансамбль?

Далее мы снова вернулись к разговорам о советском кино. При обсуждении «Неотправленного письма» М. Калатозова и С. Урусевского говорили о соотношении творчества оператора, режиссера и актеров; при обсуждении «Чистого неба» и предыдущих фильмов Г. Чухрая — о том, какую роль в кино играет монтаж, план, ракурс, что такое композиция кадра.

Мы не имели возможности смотреть старые фильмы Эйзенштейна, Довженко и других режиссеров, поэтому не состоялись запланированные занятия кружка, посвященные творческим портретам лучших мастеров кино.

В основу работы кружка, таким образом, было положено воспитание художественного вкуса, намечались определенные ступени в воспитании культуры зрителя, и произведения поворачивались под разными углами зрения.

Я рассказала об одном из способов привлечения большого кино для воспитания художественного вкуса учащихся. Сейчас, пока еще эстетическое воспитание в средних учебных заведениях не перестроено коренным образом, нужно использовать все способы для гармонического развития наших школьников.

Организация «полиэстетического воспитания», о котором говорил П. Бранко,— неотложная, на мой взгляд, задача наших школ.

ПРОДЛИМ ВЕК ЛУЧШИХ ФИЛЬМОВ

В № 5 нашего журнала мы сообщили о том, что принято решение о повторном выпуске на экраны лучших произведений советской кинематографии, поставленных в двадцатых, тридцатых и сороковых годах. Читатели журнала в своих письмах горячо одобряют это интересное начинание и предлагают дополнить список фильмов, которые вскоре начнут новый путь по экранам страны. Так, Я. Кагановский из г. Мукачево считает необходимым дать «вторую жизнь» фильмам: «Ленин в 1918 году», «Богатая невеста», «Волга-Волга», «Веселые ребята», «Музыкальная история», «Истребители», «Светлый путь», «Арена смелых», «Искатели счастья», «Дети капитана Гранта», «Как закалялась сталь», «Рожденные бурей», «Летчики» и др. М. Глебов из села Б. Солдатское Курской области называет фильмы: «Дарико», «Арсен», «Юность Максима», «Возвращение Максима», «В людях», «Мои университеты», «Праздник святого Йоргена», «Закройщик из Торжка», «Бесприданница», «Радуга», «Человек № 217», «Секретная миссия», «Богдан Хмельницкий», «Высокая награда», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Белый клык». А научный сотрудник Воронежского музея изобразительных искусств А. Тимофеев, активно поддержав идею повторного тиражирования фильмов, от своего имени и от имени своих товарищей по работе выражает пожелание вновь увидеть на экранах фильм «Секретная миссия», а также «Заключенные». А. Тимофеев и его товарищи возражают против включения в список посредственных лент и предлагают дополнить его лучшими зарубежными лентами прошлых лет, такими, как, например, «Адрес неизвестен» или «Судьба солдата в Америке».

Читатели настаивают на повторном выпуске наиболее удачных экранизаций классических пьес.

Подобная активность читателей в этом вопросе говорит о том, что возрождение лучших кинофильмов прошлых лет — дело нужное, что наши зрители хотят увидеть сокровища советской (да и мировой) кинематографии на экранах. Да и в самом деле, ведь не сходят со сцен наших театров пьесы русской и советской классики. Как тепло было встречено новое появление на сценах таких пьес, как «Любовь Яровая», «Шторм», «Оптимистическая трагедия».

Надо думать, что прокатные организации прислушаются к мнению зрителей и дополнят список фильмов, получающих путевку во «вторую жизнь».

О реакционных концепциях современной буржуазной эстетики кино

Продолжаем публикацию материалов теоретического симпозиума, проведенного секцией теории и критики Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР совместно с редакцией журнала «Искусство кино». Тексты выступлений печатаются по сокращенным стенограммам. (Начало публикации см. в № 8.)

Н. АБРАМОВ, кинокритик:

— Недавно одна из самых больших американских радиовещательных компаний провела симпозиум на тему «Экспериментальное кино как современный вид киноискусства». Основная мысль, прозвучавшая почти во всех выступлениях участников этого симпозиума, заключалась в том, что современное киноискусство находится на уровне искусства XIX века и только «экспериментальный» фильм соответствует сегодняшнему состоянию искусства — искусства абстракционистского и сюрреалистского. Если в 20-х и начале 30-х годов, утверждали выступавшие, можно было говорить о европейском «киноавангарде», то сейчас и «экспериментальные» фильмы производятся по преимуществу в Соединенных Штатах.

Что представляет собой современный так называемый «экспериментальный» фильм?

В основе его лежит наиболее открытый призыв к утверждению примата подсознания над разумом, погружение кинематографа в мир интуиции, отрицание реального мира.

Для характеристики людей, которые делают эти картины, горькие и верные слова нашел режиссер-сюрреалист Ганс Рихтер. Эмигрировав из Германии после прихода Гитлера к власти, он пытался ставить прогрессивные антифашистские фильмы во Франции, памфлеты против гитлеризма, но французская цензура запретила их, и в конце концов Рихтер переехал в США, где, идя навстречу моде на сюрреализм, вернулся к увлечению своей молодости. Вот его оценка режиссеров абстракционистских и сюрреалистских фильмов:

«Хотя мне и были понятны их чувства (они считали, что жизнь не обязательно должна быть связана с надеждами), меня огорчило это настроение целого поколения, которое полагает, будто жизнь пришла к концу. Их чувство пропорций до такой степени исчезло, что, кроме сексуальности и отчаяния, у них ничего не осталось».

В настоящее время центральной фигурой американского «экспериментального» кино считают режиссера Стэна Брейкхеджа. Он посвящает свои картины теме гибели цивилизации. Его фильмы «Прелюд» и «Предчувствие ночи» получают сейчас премии в Америке, они рассказывают о воспоминаниях человека об атомной бомбе, о бесконечных космических пространствах, о страшных образах, которые мучают человека во сне.

В американской критике к Брейкхеджу существует двоякое отношение. Журнал «Филм калчер» считает его крупнейшим режиссером нашего времени, не щадя бумаги, всячески его превозносит и рекламирует. Однако один из серьезнейших американских критиков Эрнест Калленбах оценивает его творчество более трезво, без восклицательных знаков. Он пишет:

«Брейкхедж — наверное, наиболее известный в Америке создатель экспериментального фильма... Им владеет только одна идея о том, что кадры реальной действительности могут быть абстрактными, если их нарезать на такие короткие куски, чтобы зритель не сумел разглядеть, что они изображают. Обычно Брейкхедж, отсняв какое-то количество тематически близких кадров, садится их монтировать. Некоторые кадры можно

рассмотреть и понять. Другие оказываются абстрактными формами. Он их перемешивает и создает у зрителя невыносимое ощущение, оттого что между ними отсутствует какая-либо взаимосвязь. Для режиссера они являются просто кусками пленки, и он их энергично режет и склеивает, будучи уверен в том, что создает великую музыку экрана. Его фильмы являются механическим собранием кадров, а не органичными и цельными произведениями искусства».

Один из последних фильмов Брейкхеджа «Запомнившийся сириус» представляет собой изображение дохлой собаки, которую камера снимает в разных условиях, с разных ракурсов, в разные времена года: зимой под снегом, весной под солнцем. Над ней роятся мухи. И этот сюжет Стэн Брейкхедж считает программным для выражения своего отношения к миру.

Именно отношение к миру, общественно-идейная позиция художника должны в первую очередь приниматься нами во внимание, когда мы говорим о том или ином явлении искусства. Возьмите, например, фильм «Гневное око». Это спорный фильм. Однако, мне кажется, не найдется человека, который, не согласился бы с тем, что авторы его отвергают американский образ жизни. Кинокритика обязана задать вопрос: какими выразительными средствами оперируют авторы, считаем ли мы эти средства правильными, закономерными, соответствующими той задаче, которую они поставили перед собой? И если нет, мы можем спорить с неверными эстетическими позициями авторов, не забывая, однако, о том, что в их творчестве содержится и острая критика капитализма.

В заключение мне хочется сказать несколько слов о выступлении В. Толстых, в котором прозвучала правильная мысль о необходимости борьбы против тенденции некоторых буржуазных киноэстетиков сводить процесс истории мирового киноискусства к смене формалистических модернистских течений и отрицанию ими ведущей роли реалистического искусства. Однако для иллюстрации своей мысли он выбрал почему-то серьезный труд американского историка кино А. Найта «Самое живое из искусств». Упреки, предъявленные Найту, несостоятельны и не соответствуют содержанию его книги. Он нигде не толкует «всю историю киноискусства как смену формалистических модернистских течений», а там, где касается фильмов Эйзенштейна и Пудовкина, то рассматривает их как свидетельство величайшего расцвета кино. Упреки в адрес Найта за то, что он рассматривает «Чапаева» как образец примитивного, прямолинейного, натуралистического искусства, требуют привести цитату из Найта. Вот что он написал о фильме «Чапаев»: «Кинофильм «Чапаев» рассказывал в ясной, часто юмористической, иногда романтической манере о командире красных партизан во время гражданской войны в России, человеке из народа, который вел своих крестьянских бойцов к победе и сам в свою очередь становился дисциплинированным большевиком. Популярность этого фильма в Советском Союзе была огромной, так же как и за границей, где его потрясающий темперамент, захватывающие боевые эпизоды и обаяние героя, которого сыграл Борис Бабочкин, принесли ему бурные одобрения кинокритиков и множество подражаний. «Чапаев» стал образцом для выдающихся русских фильмов тридцатых годов вплоть до начала войны».

Мне думается, что, борясь с антинаучными концепциями противников реализма, следует направлять огонь критики по адресу действительных носителей идеалистических и формалистских «теорий».

Н. МАНСУРОВ, доктор философских наук:

— Мне кажется, что объяснить многие явления современного буржуазного кино невозможно, если исходить только из философских предпосылок, которые разделяются авторами тех или иных фильмов. Необходимо принять во внимание, что на деятелей искусства в буржуазных странах оказывает глубокое влияние социальная психология.

На Каннском фестивале в этом году был показан фильм «Повелитель мух». Герои фильма — подростки. В результате аварии самолета они попадают на необитаемый остров и там, оставшись одни, дичают и в конце концов истребляют друг друга.

Идея о том, что в человеке таятся скрытые инстинкты, унаследованные от далекого прошлого, является, в сущности, не чем иным, как парафразой неофрейдистской концепции Юнга, утверждавшего, будто в критический момент у человека проявляются инстинкты, которые говорят о его животном происхождении. Буржуазные психологи утверждают, что современная действительность настолько снижает уровень эмоциональной активности человека, что порождает неизбежную необходимость свершения каких-то необъяснимых, иррациональных действий, в частно-

сти выражающихся в немотивированных убийствах, садистских поступках и т. п. Все это нашло отражение во многих фильмах современных буржуазных художников, например в картине «На последнем дыхании» Годара. Подобное объяснение человеческих поступков весьма удобно для идеологов буржуазии: оно дает им возможность оправдывать расизм, колониализм — всю мерзость капитализма.

Изучение тех или иных явлений зарубежного искусства в более тесной связи с современной психологической наукой даст нам возможность глубоко, более конкретно, с большим знанием дела критиковать чуждые нам течения в современном буржуазном киноискусстве.

А. КАРАГАНОВ, кинокритик:

— В разговорах о новых и «модных» явлениях современного киноискусства мы забываем иногда о позавчерашнем противнике, который не только живет, но и здравствует. В буржуазной кинематографии так называемые коммерческие фильмы составляют 80—90 процентов фильмов, поступающих в прокат. У этого, как мы его называем, «коммерческого» кино нет особенно уж сложных или интересных теорий; есть несколько расхожих идей. И вот одна из них: ни одна из кинематографических стран не должна извиняться за выпуск уголовных мелодрам, ибо преступление и насилие с незапамятных времен были излюбленными драматическими сюжетами задолго до изобретения кино. Преступления и насилия, утверждается в рекламной брошюре, выпущенной Голливудом два года назад, изобилуют, например, в древнегреческой трагедии и у Шекспира.

Спорить с такими жульническими, рекламными искажениями истории вряд ли стоит. Обозревая панораму современного мирового кино и современного проката, нужно иметь в виду, что голливудский стиль, взятый в широком смысле слова как стиль, относящийся не только к фильмам, выпущенным в Голливуде, но и в других странах, не действует очень уж опасным образом на кинематографистов. Но он действует на массового зрителя.

Голливудский стиль кино — это стиль, утверждающий искусство лакирующее, украшающее буржуазную действительность, буржуазный образ жизни, искусство, показывающее, что каждая бедная девушка найдет своего богатого жениха, а каждый несправедливо обиженный рабочий — хорошего, мудрого адвоката, который защитит его.

Со старым противником мы встречаемся и тогда, когда читаем о том, что новое в кинематографе — это обновление манеры.

В американском журнале «Филм калчер» была опубликована статья редактора журнала Джонаса Мекаса, где он пробует раскрыть философию и нравственный облик некоторых современных кинематографистов, которые зовут свое искусство «независимым кино» в отличие от «коммерческого кино».

«Для нового американского поколения, — пишет Мекас, — непосредственность служит этической цели. Непосредственность как освобождение, как счастье, как избавление от моральных и социальных шаблонов, устаревших нравов буржуазного образа жизни. Это результат той же этической ответственности, желание быть ближе к земле, вера только в сиюминутный опыт, в действие, которое в иных формах можно найти у Роб-Грийе в демистификации человека, в приближении к фактам».

Итак, освобождение от канонически-добропорядочной буржуазности через непосредственность — к примеру, построение фильма из кадров, заснятых вольно гуляющей камерой, методом импровизации, — это рисуется как бунт против буржуазного строя жизни и мышления. Но ведь на новом этапе это все тот же декадентский бунт, как и в начале века.

Нетрудно заметить, что многие мастера так называемого «независимого» кино при всем своем субъективном отвращении к буржуазному мещанству осуществляют бунт против буржуазного мира в анархических, индивидуалистических, то есть, по существу, тоже в буржуазных формах.

Как реакция, как бунт против буржуазной киномифологии возникают и теория «киноправды» и выступления в пользу кинорепортажа, в пользу импровизационного построения фильма (и целые фильмы, построенные на принципе импровизации), в пользу документальности в художественном кино и т. д. В разных формах происходит какое-то обращение к жизни, к ее повседневности, причем обращаются к жизни и ее повседневности не только левые художники, но даже те, которые не преодолели в себе буржуазных концепций понимания мира.

Однако это обращение к жизни, к ее повседневности как реакция на построение филь-

мов по голливудским образцам часто происходит без понимания всей глубины правды жизни.

Эта ограниченность, как мы понимаем, не личная, а социальная. Очень часто даже глубоко мыслящие, интересные, талантливые художники при истолковании современной жизни оказываются необычайно поверхностными мыслителями. Они не могут прийти к большому реализму не потому, что у них недостает каких-то индивидуальных, «богом данных» качеств таланта, а потому, что их устремление к повседневности, к жизни не питается общественными движениями и идеями.

Так называемая свобода от концепций, которая навязывается зрителю с помощью хорошо организованного сюжета, остается по сути дела, одной из форм увековечивания буржуазной слепоты или буржуазной близорукости во взглядах на мир.

Джонас Мекас в своих суждениях о создателе фильма «Тени» Кассавитисе пишет: «Кассавитису не были ясны цели. Он не сознавал своих художнических намерений. Достигнутое им — больше результат незнания, чем знания».

Непосредственность импровизации в духе «Теней», по сути дела, по большому философскому счету, является очередным воплощением бессилия буржуазного мышления в познании современного мира. Первозданность, натуральность в изображении действительности, которые характерны для философии Кассавитиса и других независимых художников, не открывают мир, а в каких-то случаях по-своему закрывают этот мир от взглядов человека.

Характерно, что в среде западных кинематографистов есть люди, которые это тоже понимают. В частности, Мишель Мардор в одном из своих выступлений сказал, что с помощью воспроизведения фактов повседневности, с помощью этой самой «киноправды», перенесения на экран необработанных, первозданных, естественных, натуральных сцен жизни можно тоже эту действительность извратить, причем этим извращениям придается характер свободы.

Это извращение носит, по сути дела, субъективистский характер, ибо художник с помощью фотографического правдоподобия, воспроизведения потока жизни, видимых фактов этой жизни навязывает зрителю свою беспомощность, равнодушие, свой поверхностный фотографизм во взглядах на мир.

Такого рода искусство опасно для зрителя еще и тем, что, не имея концепции понимания мира, оно не проникает в процессы и закономерности движения этого мира и показывает только поверхность, только факты видимые, только то, что открывается кинокамере на улице в потоке толпы; показывая только один ряд фактов, взятых вне исторических процессов, только «прочную буржуазность» бытия, художник утверждает, по сути дела, идею трагической роковой неизменяемости мира. Это искусство основано на идее, что буржуазный мир, буржуазный строй жизни — единственно возможная форма организации человеческого существования.

Отсюда борьба против сюжета в его старом понимании. Сюжет требует концепции жизни, сюжет требует концепции современного характера, понимания взаимосвязи характера и жизни, влияния обстоятельств на характер. Изображение видимой жизни без концепции, без ее понимания, изображение видимых явлений без понимания связи характера со средой, с обстоятельствами и проявляется в уничтожении сюжета ради непосредственного воссоздания «потока жизни».

Наши оппоненты великолепно понимают, что реализм ставит перед собой задачу создавать произведения, в которых действия и судьбы людей объясняются не только психологическими, но и политическими, экономическими причинами, в которых характер принимается в диалектической его связи с обстоятельствами, со средой, с обществом. Понимая все это, они и ведут поход против реалистических принципов в искусстве, заявляя, что реализм в искусстве не подтвержден современной практикой, опрокинут ею.

С другой стороны, буржуазные теоретики кино и его практики принимают и реалистические принципы, понятия, определенные формулы, но придают им совершенно другой смысл, и об этом тоже надо сказать особо, потому что мы иногда из того факта, что то или иное понятие применено буржуазным теоретиком, делаем далеко идущие выводы, что самое это понятие следует поставить под подозрение.

Так, например, автор одной из статей, исходя из того факта, что итальянские неореалисты применяют формулу «изображать жизнь такой, какова она есть на самом деле», делает вывод, что изображение жизни такой, какова она есть, отражает непоследовательность, объективизм итальянских неореалистов. На

основании выступлений некоторых американских кинематографистов, например Ликока, некоторые товарищи могут формулу отдать американским кинематографистам...

Но ведь ясно, что изображение жизни такой, как она есть,—это один из принципов реализма. Речь идет о том, чтобы реалистически истолковать содержание этой формулы. Ликок истолковывает ее в духе бессюжетного нового кино, в духе утверждения киноимпровизации и т. д.

Естественно, что в современных теоретических дискуссиях на Западе очень большое место занимают фильмы Антониони.

Мы недавно встречались с итальянскими кинематографистами и еще раз поняли то, что знали раньше: самые страстные и последовательные поборники неореализма весьма оппозиционно относятся к некоторым исканиям Антониони.

Как определяет искусство Антониони Фернандо Ди Джаматео, который был докладчиком на римском симпозиуме о современном кино? Как отражение личности, не способной осмыслить кризис, увидеть что-то за пределами буржуазного общества, отказ от изучения развития живых сил нации, безразличие к альтернативе, к поиску путей выхода из современного положения.

В общем, с ним в данном случае, по-моему, можно согласиться, хотя доклад в целом вызвал возражения наших товарищей, принимавших участие в этом разговоре.

В фильмах Антониони слово как орудие общения теряет свой смысл, в отношениях между людьми не осталось почти ничего по-настоящему человеческого. Вокруг человека пустота, хаотичный мир, мир разобщенных единиц.

Как же относиться к этому миру? Очевидно, утверждает Антониони, надо принять его как данность, как нечто неизбежное.

Откуда такая философия? Откуда такое восприятие жизни? Из доклада Джаматео мне хочется процитировать одно положение, которое очень многое объясняет и которому я придаю большое значение в нашем разговоре:

«До вчерашнего дня можно было думать, что буржуазный порядок «взлетит на воздух» при фронтальной атаке. Революционная перспектива не только входила в число реальных возможностей, но и была — для большинства —самой подходящей. Ныне мы уже не обладаем уверенностью, что такая перспектива не то чтобы стала неосуществимой, но является полезной».

Значит, по мнению Джаматео, произошли какие-то перемены в мире, которые привели к разочарованию в революционной перспективе, которые заставляют человека думать, что революционная перспектива уже не является полезной, хотя, может быть, она возможна. Начать с того, что все это очень странно слышать из уст деятеля искусства современной Италии — той самой Италии, где действует мощная Коммунистическая партия, которая, несмотря на все потоки лжи, клеветы, провокаций, не только сохранила свои позиции при выборах, но и улучшила их, как вы знаете.

А вот Джаматео толкует о разочаровании в революционной перспективе.

Мне кажется, что речь идет о каких-то слоях интеллигенции, которые в силу целого ряда исторических условий, непростых обстоятельств, происшедших за последние годы, утратила свою юную веру в революционную альтернативу, в революционную борьбу, в силу и благотворность революционных идеалов.

Ничтожный мир, который надо просто понять и показать — больше ничего нельзя сделать, — это и есть отражение взглядов тех, которые потеряли ясное понимание и ощущение перспектив общественного развития, не видят и не понимают, что мир движется вперед.

Как же мы должны оценивать критический элемент в таких произведениях, как фильмы того же Антониони?

При всем том, что философия его фильмов пессимистична, мы не можем не видеть критического элемента, критики буржуазного общества, содержащегося в них. Но эта критика во многом обесценена влиянием декадентских теорий, декадентским пониманием жизни.

Неприятие и критика буржуазного общества в этом искусстве осуществляется на позициях отказа от революционного, социалистического выхода из мира драм и противоречий, которые затрагиваются, пусть поверхностно, в фильмах Антониони.

Всякое стремление видеть мир в его глубинах и понять этот мир в его закономерностях Антониони объявляет романтизмом, а свое искусство называет антиромантичным. Об этом пишут сторонники Антониони, теоретики.

Конечно, на таких позициях отрицания революционного выхода из современного положения, на позициях отрицания самой возможности искусства объяснить связи между людьми, законы жизни не может быть глубокого реализма. Но вместе с тем изображение драм жизни, человеческих драм, которое имеется в фильмах Антониони и других близких ему художников, в какой-то степени отрезвляюще может подействовать на человека, зараженного буржуазными иллюзиями.

В этой связи я бы хотел напомнить рассуждение Энгельса о социалистическом романе в условиях буржуазного общества, о романе, который, даже не указывая прямо революционного выхода из буржуазного мира, тем не менее действует на современную аудиторию тем, что развенчивает буржуазные иллюзии, развенчивает веру в долговечность и непреодолимость этого мира.

Хотя такие художники, как Антониони, не видят выхода из буржуазного мира, не видят конца буржуазному образу жизни, изображение драм человеческих, порождаемых этим образом жизни, тоже в какой-то мере противостоит голливудскому, сладкому кино, пропагандирующему буржуазный образ жизни. Но, повторяю, это изображение драм человеческих обесценено проникновением декадентских идей и декадентских принципов в построении фильма.

В том кинематографе, о котором мы сейчас ведем речь, утверждается концепция человека, во многом противоположная нашим гуманистическим концепциям.

«Человек, как существо несовершенное и стремящееся к самопознанию ощупью в столь же нестабильном мире, не должен быть показан в минуты своего величия, а наоборот, в минуты депрессии, страха, в минуты сомнений, которые угрожают целостности и стабильности его души. Новая стилистика кино должна соответствовать текучести, отсутствию структуры, алогичности жизни».

Вот точка зрения французского кинотеоретика Анри Ажеля, которую излагает в журнале «Синема» Жан Шнитцер.

Не ясно ли, что показ человека не в минуты своего величия, а, наоборот, в минуты депрессии и страха, в минуты сомнений означает, что теоретики и художники, придерживающиеся таких взглядов, рассматривают современного человека как порождение современного нестабильного мира, как порождение мира беспросветного, как порождение мира непознанного, непознаваемого, как порождение мира, в котором человек беспомощен, греховен и слаб.

Отсюда изображение обыденности этого человека, такой повседневности его бытия, которое, по сути дела, унижает человека. Во многих фильмах, в частности в очень сильных и талантливых фильмах Антониони, любовь, которая для классического искусства всегда была каким-то символом проявления человечности, рисуется как чувство отравленное, лишенное поэзии; такая трактовка любви служит не утверждению человечности в человеке, а обесчеловечению человека.

Сами западные теоретики связывают такую концепцию личности с экзистенциалистской философией, в которой опыт — это бесконечный ряд образов, каждый из которых реален.

Выступая за изображение всяких состояний любого опыта, они представляют себя наиболее последовательными сторонниками правды. Мы же в своем искусстве считаем, что следует выбирать такие человеческие состояния и поступки, в которых самое характерное, самое человеческое, самое интересное в человеке было бы выведено наружу кинематографическим изображением.

Мне представляется, что обесчеловечивание человека—одно из самых опасных проявлений современной буржуазной идеологии, тем более опасное, что оно всячески утверждается и углубляется очень большой теоретической работой.

На этом я хотел бы закончить свое выступление и еще раз подчеркнуть, что мы должны дать на нашем симпозиуме всей нашей кинематографической общественности, практикам киноискусства такой материал, который позволил бы не приблизительно, а очень точно вести бой против буржуазного противника, чтобы то наступление, к которому призывает нас партия, шло в тех боевых формах, о каких шла речь на встречах в Кремле.

А. НОВОГРУДСКИЙ, кинокритик:

— Уже в те дни, когда работал наш симпозиум, газетные телетайпы принесли некоторые известия с Запада, которые имеют прямое или косвенное отношение к нашему разговору.

Сообщается, например, что в Вашингтоне в эти дни возобновилось обсуждение вопроса об «идеологическом наступлении» США в холодной войне. Руководители пропагандистского аппарата США выступают перед спе-

циальной подкомиссией палаты представителей по вопросу о том, как активизировать печать, кинематограф, телевидение в борьбе против коммунизма. Задачу этого, так сказать, штабного совещания председатель подкомиссии Фэссел сформулировал так: «Выиграть развернувшуюся сейчас в мире битву за умы людей».

Подобные факты (а их довольно много) вновь и вновь напоминают о том, что мирное сосуществование стран с различными социальными системами, к которому мы стремимся, не имеет ничего общего с мирным сосуществованием идеологий, которое невозможно.

Вот еще одно газетное сообщение этих дней... На пленуме ЦК Коммунистической партии Франции докладчик Ролан Леруа сказал: «В настоящее время буржуазия не может ничего предложить молодежи, что бы ее воодушевило, что могло бы отвечать ее любви к жизни, что могло бы родить в ней энтузиазм». Поэтому, продолжает тов. Леруа, «буржуазия распространяет среди молодежи идеологию индивидуализма, тревоги, безнадежности, отчаяния, чтобы помешать ей занять свое место в борьбе за братское общество коммунизма».

Не напоминают ли эти слова тов. Леруа многое из того, что мы говорили здесь, пытаясь оценить современные процессы и явления во французской и вообще западной кинематографии?

Здесь уже упоминалось программное положение влиятельного французского буржуазного кинотеоретика Анри Ажеля о том, что современное кино должно показывать человека не в моменты его величия, а в минуты отчаяния, бессилия, депрессии, поскольку-де человек обречен на то, чтобы беспомощно барахтаться в «нестабильном, алогичном мире».

Эта, с позволения сказать, эстетическая платформа характерна для множества разнородных направлений западного кино наших дней.

Само собою разумеется, мы отлично понимаем, что любое явление искусства (если речь идет о настоящем искусстве) есть явление сложное, иногда противоречивое, часто многоплановое. Ясно, что любое такое явление требует конкретного анализа. Но из этого не следует, что мы должны отказаться от попыток проследить какие-то **общие** процессы и тенденции, чтобы установить, за что и против чего надо бороться. И когда мы задумываемся над этим, то нам становится ясно, что идейной «сверхзадачей» некоторых модных течений в западном кино, маскирующихся под нечто новое, современное, передовое, является как раз стремление поселить неверие в человека, в его силы, в его способность изменять жизнь к лучшему, и что опорой этих течений являются определенные философские системы, популярные на Западе... И не случайно в этом зале часто звучали упоминания об экзистенциализме.

Американский философ и публицист Берроуз Данэм верно замечает, что у экзистенциалистов нет единой, четко сформулированной доктрины. Но к кому бы из них вы ни обратились, в конечном счете их ответ на один из основных вопросов любой философии, вопрос о смысле человеческого существования, сводится к формуле: «существовать — это значит агонизировать».

Я хочу привести в этой связи программное положение одного из французских кинотеоретиков, выдвинутое в статье под названием «Киноязык» (опубликованной в парижском журнале «Эспри»). Автор этой статьи Мари-Клер Вюйемье видит главную заслугу «молодого французского кино» в разработке нового, «современного» киноязыка. В чем же его признаки? «Теперь пейзаж,—пишет она,— не фон действия, а место, где персонаж ищет и теряет самого себя... Прошлое ускользает, настоящее пусто, будущее не существует... Человек в поисках самого себя теряется и гибнет, словно растворяется во времени и пейзажах, а настоящее превращается в ровную и однотонную пустыню».

Страшный мир, в котором стирается грань между жизнью и смертью, в котором бродит этот несчастный, бессильный, обреченный на страдания «человек-одиночка»!

Не без влияния экзистенциалистских взглядов на искусство основной чертой многих десятков фильмов становится смакование страданий, жестокости, ужасов, эстетизация смерти, проповедь бессилия человека и бессмысленности борьбы с социальным злом.

Примеров можно привести сколько угодно. Вспомните «Девичий источник» Бергмана — фильм, по существу, утверждающий, что человек обречен на беспомощное существование в мире зла, что бесполезно против этого бороться, что такая борьба приносит только новое зло, новые жестокости, лишние страдания. Или «Милые женщины» Шабро-

ля, где эпиграфом взята стихотворная строка: «Не все ли равно, съест тебя человек или волк». В этом фильме «волчьи законы» трактуются как якобы незыблемые законы человеческого общества... Или одна из последних новинок западного кино, произведение совсем иного жанра — фильм итальянского документалиста Якопетти «Грязный мир»; вы помните там игру с черепами, обыгрывание кровавых ран, уродств, жестокостей... Авторы словно хотят сказать: «человек, в сущности, дикарь и дикарем останется, тут уже ничто не поможет». Подобные фильмы делаются не для того, чтобы призвать к борьбе за нечто лучшее, а чтобы доказать бесплодность такой борьбы.

Говоря об экзистенциалистских влияниях на киноискусство, трудно обойти молчанием творчество такого выдающегося западного режиссера, как Ингмар Бергман. Его биограф, французский киновед Жан Сиклие пишет:

«Ингмар Бергман — таинственный персонаж, но можно легко проследить влияния, которые он испытывает... Это — влияние его отца (имеется в виду, что отец его пастор. — *А. Н.*) и влияние философии датчанина Кьеркегора...» На обложке книги Сиклие о Бергмане изображен человек, глядящий через тюремную решетку. Почему? Сиклие разъясняет, что «наиболее характерным произведением, в котором Бергман целиком выразил себя как художник и как человек, является его фильм «Тюрьма».

Это шестая по счету картина Бергмана и первая, которую он поставил по своему сценарию. Сиклие пишет: «Фильм «Тюрьма» содержит всего Бергмана, которого мы знаем сегодня».

Я не стану излагать подробно сложную фабулу фильма. Но отправная точка сюжета состоит в том, что к некоему кинорежиссеру Мартену является его старый учитель — преподаватель математики, вернувшийся из сумасшедшего дома, и говорит, что следовало бы (дальше я цитирую Сиклие) «сделать фильм об аде, но аде абсолютно повседневном, ибо очевидно, что в эту эпоху, открытую атомной бомбой в Хиросиме, дьявол правит миром и увлекает этот мир в своем танце». Режиссер Мартен предлагает журналисту Томасу написать сценарий на материале ночной жизни Стокгольма. Тот отправляется изучать этот материал, как нельзя более пригодный для решения темы «жизнь есть ад». И «мораль сей басни», как ее комментирует Сиклие, сводится к следующему:

«Для человека существование в современном мире представляет как бы длинный ряд вопросов.. «Зачем мы живем?» — спрашивает Томас. «Какая разница между жизнью и смертью?»— спрашивает проститутка. Почему мы оказываемся всегда наедине с самими собой?.. Почему, почему, почему? Вопросы текут один за другим. Бергман задает вопросы о смысле человеческого существования, об эгоизме, о добре и зле... И весь фильм, подчеркивает Сиклие, сделан для того, чтобы показать невозможность ответа на эти вопросы, для того, чтобы доказать бессмысленность существования».

Бессмысленность поисков ответа на коренные вопросы жизни, бесплодность социальной борьбы, бессилие человека — вот исходные философские позиции, на которых строится эстетическая платформа ряда модных направлений в киноискусстве Запада.

Но как же все-таки вопреки истине показать бессилие человека в современном мире? Что нужно для этого в первую очередь? Для этого надо раньше всего вырвать человека из общественной среды, изолировать от всех социальных связей, рассматривать его как «единичное существо».

И мы видим, как под такую именно концепцию личности подводится философско-эстетическая платформа. Во имя этого провозглашаются архаичными, устаревшими любые художественные течения, которые стремятся к реализму, к рассмотрению человека в его связях с окружающим миром. Объявляются «старомодными» все лучшие тенденции того сложного и противоречивого течения в кино, которое принято называть «неореализмом», причем осуждаются как раз не его слабые стороны, а то, что является в нем самым сильным — его реалистические и демократические тенденции. Все это считается «отжившим свой век».

В опубликованной в журнале «Бьянко э неро» беседе Микеланджело Антониони говорит, что в противоположность раннему неореализму сейчас «важно не столько анализировать отношения между героями и средой, сколько остановиться на герое, заглянуть в душу героя».

Все это выглядит вроде бы безобидно: «глубже заглянуть в душу героя». Но мы видим, что́ за этим кроется, к чему ведет программный отрыв героя от среды, че-

ловека — от общества и общественных связей.

Как тут не вспомнить афоризм отца экзистенциализма Кьёркегора — об индивидууме-одиночке, который будто бы есть «вечная истина»...

Уход внутрь «человеческой личности», отрыв человека от социальной среды и общественных связей имеет совершенно ясный и определенный смысл с точки зрения «сверхзадачи» модернистских течений буржуазного киноискусства: показать человека одиноким, растерянным, смятенным, неспособным к борьбе.

Само собой разумеется, что подобному искусству, стремящемуся показать нелепость и пустоту человеческого существования, бесплодность борьбы, бессилие человека, требуется и особая драматургия. Человек действия — это анахронизм в такой драматургии.... В лучшем случае его можно осмеять...

В той же статье о киноязыке на страницах парижского журнала «Эспри» Мари-Клер Вюйемье так определяет особенности драматургии «современного» фильма: «Привлекают моменты затишья и то, что находится между действиями, растягивается во времени и остается незавершенным и невыясненным».

Итак, не действие, а моменты бездействия, не ясность, а смутность, незавершенность...

На нашем симпозиуме много говорилось о «дедраматизации». Мы не подразумеваем под этим термином ни поисков новых сюжетных форм, необходимых и закономерных в ходе развития искусства, ни ухода кинодраматургии от канонов театральной драмы. Вовсе нет. О «дедраматизации» мы говорим, как о совершенно определенном явлении в буржуазном искусстве в его теории и практике, явлении упадочном, декадентском, связанном с реакционными философскими эстетическими взглядами.

С философией иррационализма связано и стремление некоторых буржуазных кинотеоретиков «освободить» кинодраматургию от раскрытия внутренней сущности явлений и процессов жизни.

В одном из последних номеров солидного английского теоретического журнала «Сайт энд саунд» Том Милн выступает со статьей под интригующим заглавием: «Как достигается правда в киноискусстве?» Как же она достигается? Милн отвечает:

«Основной тенденцией современного кино является движение к возможно более полному охвату всей сложности человеческой натуры при гораздо менее подробном анализе причин поведения и поступков. Вместо того чтобы воспроизвести ситуацию, в которой женщина убивает своего ребенка, а затем выстроить сюжетную линию, для того чтобы объяснить, п о ч е м у она сделала это, — такие режиссеры, как Брессон или Антониони, берут персонаж или ситуацию, создают абсолютно достоверный фон, добиваются естественности реакций и поведения, считая, что этого совершенно достаточно. Все, что может точно указать зрителю, почему женщина убила своего ребенка и следует ли относиться к ней с симпатией или с отвращением, должно быть изъято из фильма».

Сказано достаточно ясно и красноречиво!

Подобная позиция, конечно, не случайна. Ведь как только художник начинает объяснять мотивы и причины человеческих поступков, действий, стремлений, он неизбежно уходит в мир социальных отношений. А это прямо противоречит стремлениям авторов фильмов, о которых идет речь, их «сверхзадаче» — изолировать человека от любых социальных связей.

Мы обязаны хорошо знать оружие, которым борется против нас буржуазный кинематограф и буржуазная киноэстетика. Нам не безразлично, какими путями они стремятся воздействовать на зрителя. И нам не безразлична судьба талантливых художников, которые попадают в плен эстетических теорий реакционного свойства. И, наконец, нам не безразлично то влияние, которое эти эстетические концепции, некритически воспринятые, оказывают на некоторых художников социалистического лагеря.

Я думаю, что нужно очень четко понимать, когда идет борьба п р о т и в художника, если перед нами явный враг, и когда идет борьба з а художника, п р о т и в его заблуждений.

Успех этой борьбы зависит от принципиальности нашей позиции, от глубины и конкретности анализа сложных явлений современного киноискусства.

На симпозиуме выступили также И. ВАЙСФЕЛЬД, Е. ВЕЙЦМАН, Н. ПАРСАДАНОВ, С. ЮТКЕВИЧ, Н. ТРОФИМОВ, И. КУЛИКОВА, Г. КАПРАЛОВ, В. БАСКАКОВ, А. СОСНОВСКИЙ, С. ГЕРАСИМОВ, Р. ЮРЕНЕВ, Н. КЛАДО.

В дни Третьего международного кинофестиваля в Москве наш корреспондент обратился к известному голландскому режиссеру-кинодокументалисту Йорису Ивенсу с просьбой поделиться своими мыслями о новых творческих тенденциях в документальном кино мира, о фильмах, которые он считает лучшими, о своих творческих планах. Вот что рассказал Йорис Ивенс.

Мой сценарист — жизнь

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Развитие документального кино в разных странах идет в разных направлениях. В африканских странах, которые недавно получили независимость, и в таких, как революционная Куба, где кинематография только начинает становиться на ноги,— свои особые пути развития.

Основные тенденции развития кинематографии этих стран заключаются в том, что документальное кино здесь не дополнение к художественной кинематографии, а основа кинематографического производства.

Получив независимость, страны эти встали перед многими жизненными проблемами, которые надо немедленно решать. Документальное кино старается помочь решению этих проблем. Таким образом, оно начинает приобретать прямое, непосредственное участие в жизни страны.

Представители более опытных, сложившихся кинематографий не должны забывать, что в этих странах есть своя история культуры, свои национальные традиции. Поэтому, оказывая творческую помощь, мы должны помочь им найти свои пути развития киноискусства.

В странах, где документальная кинематография уже имеет свою богатую историю, наиболее интересным течением представляется так называемое cinéma vérité, то есть киноправда. Я уже как-то говорил, что этот термин не совсем удачен, он тяжел для того направления в искусстве, которое им обозначено. Мне кажется, что удачнее было бы его называть cinéma direct, то есть прямое кино. Кино, которое незаметно входит в жизнь и показывает ее изнутри. Такие мастера мирового документального кино, как Кармен, Флаэрти, Вертов и другие, всегда искали эту правду в искусстве*.

---

* Термины «киноправда» и «прямое кино» применяются также некоторыми теоретиками киномодернизма, например, во Франции. Читатели увидят разницу между эстетским толкованием этих терминов модернистами, призывающими художников к объективистскому, бесстрастному отражению жизни, положительного и отрицательного в ней, и той трактовкой, какую дает этим понятиям прогрессивный художник-публицист Йорис Ивенс.— *Ред.*

Немаловажную роль в получении высокого качества фильмов направления cinéma direct играет техническая сторона дела. Многие операторы в ряде стран снимают очень удобной 16-*мм* аппаратурой, которая вместе со всем оборудованием, с малогабаритным микрофоном, работающим на транзисторах, весит не более семи килограммов. Эти камеры легче, маневреннее, их носят на плече. Оператор, освобождаясь от треножника, кабеля и других приспособлений, может свободно общаться с людьми, глубже проникать в жизнь.

В процессе такой съемки особую ценность приобретают интервью, где герои сами рассказывают о себе и о событиях. Необходимость в дикторском комментарии, таким образом, сводится к минимуму.

Располагая малогабаритной камерой, документалист имеет возможность монтировать картину не за монтажным столом, а в процессе съемки. Этот момент приближает кино к телевидению. Здесь проявляется непосредственное влияние телевидения на кино.

Мы видим, таким образом, как техника активно вмешивается в творческий процесс кинодокументалистов.

Но как это бывает с любыми новшествами, ими иногда начинают злоупотреблять. Часто, следуя моде, например при съемках движущейся камерой, операторы достигают обратного эффекта.

На мой взгляд, лучшим фильмом, снятым методом cinéma direct, является «Прекрасный май» режиссера Криса Маркера.

Более ранние фильмы, сделанные этим методом, слишком натуралистичны, загружены интервью, в которых теряется общая идея фильма.

ЛЮБИМЫЕ ФИЛЬМЫ

Лучшими фильмами последнего времени я считаю такие, где взяты большие, жизненно важные темы, решенные творчески смело, с большой фантазией и выдумкой. Это «Русское чудо» супругов Аннели и Андре Торндайков, «Куба—да» Криса Маркера, «Умереть в Мадриде» Фредерика Россифа, «Непокоренная Испания» Курта Штерна (ГДР).

Во многих странах, где я бывал, мне часто говорили: «Вы хорошо знаете Советский Союз, видели много их фильмов. Расскажите об этой стране!» Теперь это сделать очень легко. «Посмотрите фильм «Русское чудо»,—скажу я,—и вы все узнаете об этой стране». Конечно, жизнь Советской страны так богата, так стремительно развивается и поэтому требует новых фильмов, созданных на таком же высоком уровне мастерства и художнической страстности.

Я уже упоминал полюбившийся мне фильм Криса Маркера «Прекрасный май». Это не просто фильм, рассказывающий о Париже или о месяце мае в этом городе. Это глубокое проникновение в жизнь Парижа. Мой фильм «Сена встречает Париж» сделан в лирическом плане. В нем жизнь города наблюдается на берегах реки, и только Крис Маркер со своей камерой идет в разные части города. Он показывает парижан на барже, в парикмахерской, в алжирских кварталах и т. д. Фильм включает в себя ряд интервью, и это дает возможность ближе узнать парижан, углубиться в жизнь города. Но это не исключает и дикторского комментария, который превосходно читает Ив Монтан.

Меня сильно взволновал и оставил глубокое впечатление фильм Фредерика Россифа «Умереть в Мадриде». Этот фильм возвращает нас к временам гражданской войны в Испании. Сделан он главным образом как монтаж старых материалов, снятых в Испании Романом Карменом, мною и другими. Автор смотрит на события, как бы отдаленный от них дистанцией времени, не как мы с Карменом, бывшие в центре событий. Но фильм необыкновенно волнует. Россиф берет факты и углубляется в них с огромной эмоциональной силой. Казалось бы, в подходе к материалу здесь нет ничего нового, но это пример мужества, человека, который вместо видового фильма, показывающего замки и другие достопримечательности Испании, создал произведение против франкистского режима, против фашизма, против войны. Режиссер считал очень важным напомнить сейчас молодым людям об испанских событиях тех дней. Он не ошибся. Фильм пользуется большим успехом. Доказательством тому служит его демонстрация в семи кинотеатрах Парижа в течение нескольких месяцев.

В Москве на Третьем международном кинофестивале встретились «старые испанцы». Среди них был и Курт Штерн — участник Интернациональной бригады. Он привез документальную картину «Непокоренная Испания», которую сделал вместе со своей женой Жанной Штерн. Эта картина интересна не только попыткой авторов напомнить новому поколению о событиях испанской войны, но главным образом тем, что эти события даются в перекличке с современностью. Начинают они свой рассказ с провозглашения республики в Испании и доводят его до 1937 года. Затем почти целиком используют мой фильм «Испанская земля» и продолжают рассказ об Испании наших дней.

Я должен снова и снова повторить, что документальное кино — это замечательная вещь. Это кинематограф фактов, преломленных через мировоззрение разных художников. Отсюда и воздействие факта на зрителя может быть самым различным. Один и тот же жизненный факт может вызывать ненависть и умиление, гнев и восторг, может волновать и оставлять безучастным. Великая сила кроется в документальном кино, и очень жаль, что она не всегда направляется на великие цели.

МОИ ТВОРЧЕСКИЕ ПЛАНЫ

Москвичи видели мой последний фильм «... в Вальпараисо», который был показан на внеконкурсном просмотре во время Московского фестиваля. Этот фильм, снятый в Чили, сделан не в той манере, что, скажем, «Сена встречает Париж». Самые необычные вещи сменяются здесь, как в калейдоскопе, самыми простыми. Часть фильма снята в цвете, который неожиданно врывается в черно-белое изображение, чтобы перенести нас в прошлое страны. Начало я решил дать черно-белым, чтобы лучше показать трагическую душу города. Конец фильма опять цветной — как символ надежды на будущее. Этот фильм снят целиком силами молодой чилийской кинематографии.

Сейчас я задумал сделать фильм, который, возможно, назову «Мистраль». Мистраль — это ветер, который дует на юге Франции. Он приходит с севера, с Альп, входит в долину Роны, в Марсель и пропадает в Средиземном море. Это ветер с короткой жизнью, но и интересной «индивидуальностью». Когда погода ненастная, люди говорят: «Хорошо бы пришел мистраль. Он принесет хорошую погоду». А когда приходит мистраль, люди недовольны. Он дует три, пять, девять дней. Он господствует над всем, даже оказывает влияние на психику людей. В Марселе, например, если совершено преступление во время мистраля, то наказание бывает меньше, чем если бы это случилось в обычное время.

Ветер влияет на быт французов. Окна в Марселе не выходят на северную сторону. Плотно растущие друг к другу кипарисы образуют целые стены, защищающие людей и строения от разрушительной силы ветра.

Этот ветер активно влияет на обычаи. У детей есть специальные игры с ветром. Животные очень волнуются, когда дует мистраль. Птицы улетают. История каждого человека, живущего здесь, свя-

зана с ветром. Цвет мистраля — это цвет картин Ван-Гога.

Я хочу сделать поэтический фильм, где все должно быть в движении, в изменении. Часть фильма будет в цвете, историческая часть — черно-белая. Может быть, я применю здесь комбинированный экран — старого формата и широкий. В идеале мне хотелось бы иметь изменяющийся вариоэкран, о котором мы мечтали вместе с Эйзенштейном и Довженко.

Самая интересная часть фильма — это возникновение ветра, когда меняются цвет в природе, свет, отношения между людьми. Все приходит в движение. Это нужно снять одновременно в ряде мест, так как ветер этот, подобно кинозвезде, очень капризен и неизвестно, где и когда он появится.

Одному мне с такой задачей физически не справиться, и поэтому я обратился с призывом к марсельским кинематографистам помочь мне в съемках.

Завершив эту картину, я хочу вернуться в одну из стран Латинской Америки. Думаю, что это будет Бразилия. Там, на пробуждающемся континенте, меня ждут новые, большие темы. Конкретно рассказать о будущем фильме я сейчас не могу, так как все решаю здесь не я. Выбор темы зависит от моего главного сценариста, имя которого — жизнь.

Полезные встречи

Кинематографисты Москвы и Киева встретились с деятелями научного кино Польской Народной Республики, прибывшими в Советский Союз по приглашению Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР. Польские режиссеры Ян Якоби, Збигнев Боханек и Ядвига Жуковска рассказали о состоянии и задачах польского научного кино, приобретающего все большее значение, становящегося реальной идеологической силой в строительстве новой Польши.

Большинство показанных фильмов отличается высоким профессиональным мастерством, их авторы умеют подойти к предмету популяризации как ученые и художники одновременно. Постижение результатов научного исследования сочетается в их произведениях с эстетическим осмыслением предмета познания. В результате фильмы, какой бы теме они ни были посвящены, приобретают самостоятельное эстетическое значение.

Видный мастер польского этнографического фильма З. Боханек показал два своих фильма — «Краковские заметки» и «Пастушеские рассказы». Первый радует зрителя яркостью колорита, высоким вкусом, влюбленностью режиссера в тему своего фильма и, что самое главное, поразительно точным отбором материала, позволяющим показать новый, молодой Краков на фоне неувядающей красоты древности, как бы сливающейся в цельную архитектурную симфонию. Второй фильм о быте пастухов-горцев оставляет двойственное впечатление. И здесь налицо хороший вкус и профессиональное мастерство, но вместе с тем нет ясной авторской позиции, она как-то теряется за любованием колоритной одеждой горцев, их немудреным бытом, сохранившимся, вероятно, еще с глубокой древности. В «Пастушеских рассказах» — хотели того авторы или нет — чувствуется некоторая идеализация старины, патриархального образа жизни.

Высоким мастерством порадовали советских зрителей и искусствоведческие фильмы «Цирк» режиссера К. Гордона и «Дворец в Лазенках» режиссера Б. Мостицкого. Последний, однако, отмечен некоторой традиционностью формы, обычной для фильмов по архитектуре, решающих лишь чисто просветительские задачи.

Популяризации достижений современной науки посвящены фильмы «Ориентальное письмо» режиссера Я. Якоби и «Люди, мыши и...» режиссера С. Грабовского. «Ориентальное письмо» — кинорассказ об истории письменности, созданный крупнейшим деятелем научного кино Польши. Фильм отличается исследовательским характером, что придает ему большое научное значение.

Остается сказать о фильме «Зеркало и я», созданном молодым талантливым кинорежиссером Лодзинской студии Я. Жуковской. Фильм рассказывает нам много нового о психологии детей; его консультировали крупнейшие ученые-психологи Народной Польши. Он научный в самом высоком смысле слова. Но когда его смотришь, меньше всего думаешь о лекциях по психологии. Это подлинно художественное произведение, в котором ни разу не появляется «указующий перст» наставника, и вместе с тем глубоко познавательное по своему содержанию. Научно-художественный фильм «Зеркало и я» — большое достижение не только его создателей, но и польской научной кинематографии в целом.

Встречи польских и советских деятелей научного кино, живое товарищеское обсуждение научно-популярных фильмов Лодзинской студии оставили добрую память, укрепили дружеские связи советских и польских кинематографистов.

Игорь ВАСИЛЬКОВ



Николай РОЖКОВ

По ту сторону Луны

Мы бродим по Токио. Без смысла, без цели, переливаем себя из одной улицы в другую. Июньский жаркий день неторопливо заворачивает нас в шумную и по-летнему нарядную толпу.

Сейчас мы идем по улице Нихомбаси. Со всех ее сторон, со стен, из окон, из дверей, с крыш, нагло лезет на нас реклама. Она кричит, поет, улюлюкает, стреляет, молит, приказывает — смысл один: посмотри, возьми, купи! Рекламе тесно на земле, она громоздится в небо. Разномастные змеи, размалеванные воздушные шары волокут под облака щиты с надписями: «Купите!» «Купите!» «Купите!»

Город живет одним. Молится одному. Богатые и нищие, старые и молодые, министры и проститутки, честные и жулики.

Говорят: «Счастье». Спрашивают: «Что это за слово? Что оно значит?» Много раз спрашивают: «В чем же счастье? Где счастье?» Кричат: «Подайте счастье и все тут! Большого нет — давай маленькое! Хоть какое-нибудь! Самое завалящее! Только дайте!»

...Голос был до удивления странным. Он рождался совсем рядом, но я не мог разгадать, где же хоронится певец. Песня рассказывала о неизмеримом человеческом горе. Песня заставляла идти на нее, как на манок птицелова.

Мост Нихомбаси. Отсюда разбегаются четыре шоссейные дороги в разные концы Японии.

Он стоял у начала моста, с его северной стороны, и пел, аккомпанируя себе на сямисэне (подобие цитры). У него не было рук — их заменяли протезы-крючки. У него не было ног — он стоял на металлических упорах. У него не было лица — оно состояло из коричневых пластмассовых щитков. И все-таки это был человек. Он пел.

Почему так странно изменилась веселая улица? Почему не слышно криков магазинных зазывал? Почему нет ярких красок? Может быть, там, за стеклянно-алюминиевым айсбергом универмага, на солнце нашла туча?

Люди, куда бы они ни спешили, останавливаются и слушают певца. Их лица суровеют. Даже с детских мордашек исчезают улыбки. Каждый обязательно купит фотографию. Они лежат возле певца, на скамеечке. Деньги опускают в кружку-копилку, запечатанную продолговатой восковой печатью.

— Кто этот нищий? — спрашиваю я.

— Масаюка не нищий,— почему-то шепотом отвечает мой спутник, кинокритик Кадзуо Ямада, и читает мне иероглифы, написанные на кружке: «Это не должно повториться». Ямада выбирает одну из открыток — на фотографии Хиросима. Мост Йорозуйо. На перилах моста, на граните—тени бегущих людей. Руки подняты. Десять человек грозят небу. Или молят великого Будду о помощи. Или, может, проклинают его. Как узнать, если на фото только тени людей, а самих людей нет? Их тела испепелило возникшее над городом солнце, диаметром в 60 метров, раскаленное до трехсот тысяч градусов.

На обороте открытки научно объяснена причина этого явления. А я не хочу знать эту причину, пусть самую научную. Мне становится страшно. Может, сейчас, когда я гляжу на Масаюка, какой-нибудь сумасшедший маньяк тянется негнущимся пальцем к атомной кнопке. И тогда в городах мира на гранитных и мраморных стенах домов, на бетонных ступенях и перекрытиях возникнут вот такие же тени людей, которые за минуту перед тем как превратиться в ничто,— любили, мечтали, радовались, ненавидели, горевали, рвались к далеким планетам, ломали головы над разгадкой возникновения вселенной.

Цифры. Холодные, равнодушные свидетели. Куда от них денешься?..

В Хиросиме и Нагасаки — атомных городах — погибло 300 тысяч в адском пламени «литтл-боя» — «маленького мальчика». Так назвал бывший президент США Гарри Трумэн атомную бомбу, сброшенную 6 августа 1945 года в 8 часов 17 минут на японский город Хиросиму.

300 тысяч мертвецов, 200 тысяч пораженных атомной радиацией. Но это не конец. Только в прошлом году в госпитале Хиросимы зарегистрировались 12 471 человек, схваченных лучевой болезнью.

Я не слышу твоего смеха;
Я не вижу тебя...
На развалинах школы
Догорают лучи
Заходящего солнца.
Хиросима —
Атомный город...—

написал поэт Кисиро Танака. Он тоже болен. Тяжело болен.

Нет, разве это люди сожгли два японских города?!

Если бы человечеству поручили судить тех, кто на бомбардировщике Б-29 подкрался к Хиросиме со стороны острова Тиниан и сбросил атомное чудовище, если бы человечеству поручили судить тех, кто приказал майору Клоду Иерли стать убийцей сотен тысяч,— человечество вряд ли нашло бы казнь, равную совершенному злодеянию.

В Московском парке культуры и отдыха имени Горького художники супруги Ири и Тосико Маруки показали свои картины — неопровержимое свидетельство трагедии 6 августа 1945 года. Японские художники создали свои полотна не по рассказам, не по воспоминаниям очевидцев, они сами были в атомном городе сразу после взрыва. Принеся себя в жертву, Ири и Тосико Маруки создали потрясающей силы полотна «Пожары», «Тени», «Вода».

Мы, москвичи, около этих картин говорили вполголоса. Многие плакали. В книге отзывов посетители выставки оставляли слова благодарности семье Маруки, преклонялись перед их подвигом.

Одну запись я запомнил наизусть. Округлые буквы чуть налезают друг на друга.

«Дорогие мои японские художники. Пишет вам русская женщина семидесяти трех лет отроду. Думала я, что нет такого горя на земле, которое не коснулось бы меня. Мужа, четырех сыновей и двух внуков в войну потеряла. А вот посмотрела на ваше горе, и мое вроде отступило. Проклятье вместе с вами посылаю окаянным убийцам.

Мария Логинова».

Масаюка на мосту Нихомбаси каждый день с утра до вечера поет одну и ту же песню. Да и не песня это вовсе. Масаюка рассказывает о том, чему он сам был свидетелем, а музыка заполняет паузы между словами, чтобы не было людям слышно, как тяжело входит в легкие воздух, чтобы меньше жалели певца. А уж где меньше, когда, слушая его песню, самим трудно становится дышать!

— Когда упала бомба, я провожал жену в больницу. Ей в этот день настало время родить первого ребенка,— рассказывает Масаюка.— Одежда на нас сгорела сразу, тела покрылись ожогами. Мы потеряли сознание, а когда очнулись, то увидели царство мертвых. По улице бежали нагие люди, волосы, кожа на их телах продолжали гореть. Над улицей стоял вопль ужаса. Люди спотыкались о тела мертвецов, падали и умирали в корчах страданий. У моей жены начались роды. Она родила мертвого мальчика. Она несла его на обожженных руках. Ее прекрасное лицо было обезображено, один глаз лопнул и вытек. Мы дошли до святилища. Старик монах срезал у моей жены и у меня на ногах и руках клочья кожи. Я снова потерял сознание. Когда я очнулся, жены не было. После я узнал, что она утопилась в реке. Я выжил. И теперь тороплюсь рассказать вам о том, что вы не должны забыть! Что никогда не должно повториться. Заклинаю вас, люди!

Масаюка умолкает. Звучит только сямисэне. Голос у древнего инструмента на удивление чист и звонок. Как песня жаворонка.

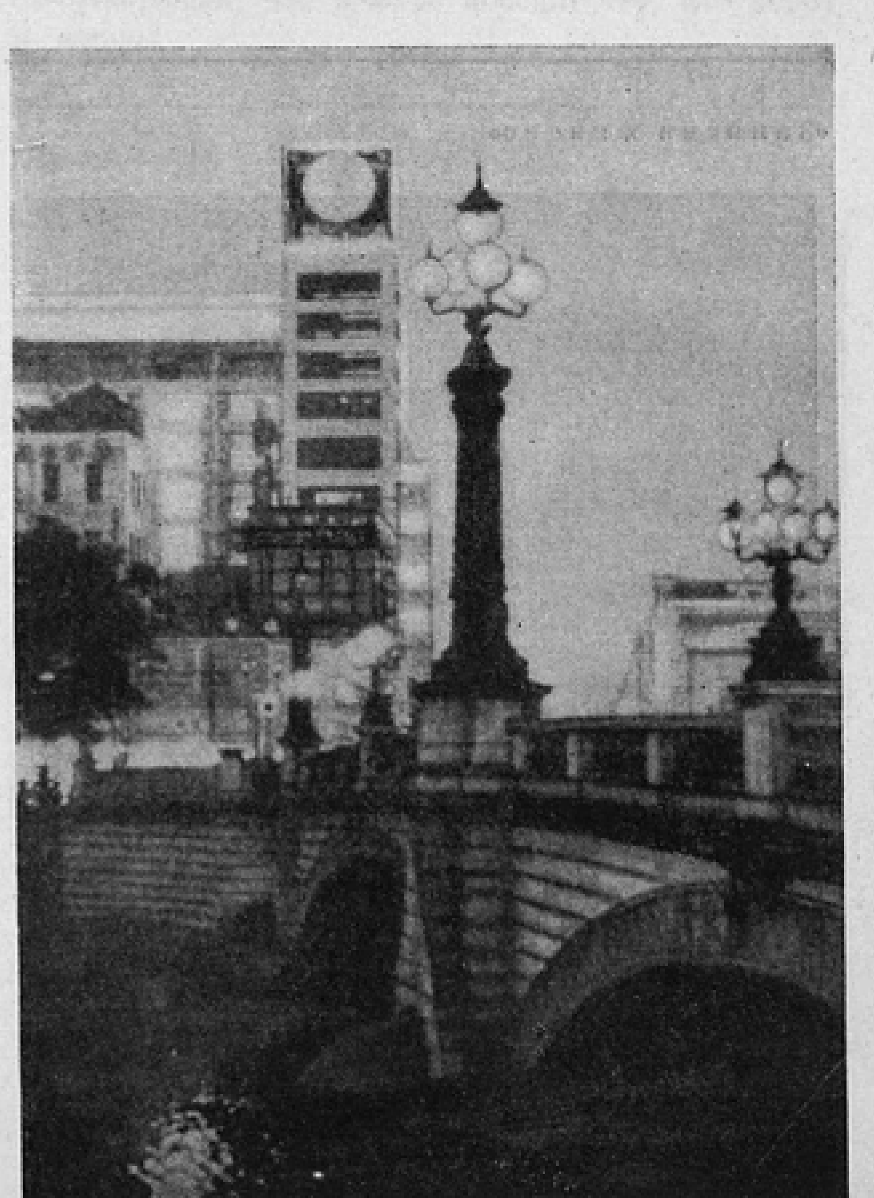
Масаюка снова начинает свой рассказ.

Мы уходим.

— Где же фильмы о том, что мы с вами слышали? — спрашиваю я.— Да ведь рассказ Масаюка, перенеси его на экран, потряс бы мир.

— Наши хроникеры, рискуя жизнью, сняли ужасы Хиросимы и Нагасаки. Американцы реквизировали готовую картину, увезли к себе, схоронили от человечества. Нам не дают снимать игровые фильмы о пережитом. Честные художники вынуждены прятать свои мысли за иносказания. Но есть ленты о том, что на века сохранит память японца.

Мост Нихомбаси в Токио



— Вы эти картины увидите! — обещает представитель нашего «Экспортфильма» Николай Петрович Кошкин.

Николай Петрович действительно сделал все, чтобы я просмотрел лучшее из созданного японскими кинематографистами за последние пять-шесть лет. Я смотрел по два, а то и по три фильма в день—в кинотеатрах на тысячу и больше мест, в маленьких кинозалах прокатных контор с десятком кресел и обязательной чашечкой зеленого чаю.

Режиссер, сценарист, человек, имя которого стоит вровень с именами самых прославленных мастеров кино, Акира Куросава на редкость высок, сутул, медлителен в движениях. На его лице кажутся чужими большие, печальные, чаплиновские глаза. Куросаве пятьдесят два года.

«Почему люди не могут жить дружнее и радостнее? Почему они не могут быть более доброжелательными друг к другу?»— вот идейный смысл картин Акиры Куросавы, во всяком случае тех, что я видел.

Героем фильма «Жить» Куросава выбрал чиновника городской управы. Двадцать пять лет чиновник только и делал, что ставил штампы на казенных бумагах. Четверть века изо дня в день он ходил по одной и той же улице на работу. Жизнь, большая жизнь, с ее радостями и печалями, с ее мечтами о счастье, и подлинном счастье, существовала помимо чиновника. Он сам не заметил, как стал придатком к штемпельной подушечке. Годы им прожиты впустую. Но он не думает об этом. Он привык быть ничем в этом мире.

Но однажды знакомый врач сказал чиновнику, что тот болен. Что у него рак желудка и дни его сочтены. Жить осталось три-четыре месяца, не больше. Приговор врача поначалу как бы надломил чиновника. Он готов умереть сейчас, только бы не ждать конца, день за днем. Но постепенно появляется неукротимое желание продлить жизнь. Он начинает понимать, что годы ушли впустую.

За три месяца до смерти чиновник начинает жить, как положено человеку. Он становится добрее к людям, отзывчивее к их радостям и горю. Он не хочет больше, он не может уйти из жизни, ничего после себя не оставив, кроме вороха проштемпелеванных бумаг. Чиновник затевает разбивку сквера в районе, где он живет. Он очень торопится. Ему надо успеть превратить свалку в красивое место отдыха. И он успевает.

Падают тяжелые, величиной с ладонь ребенка снежинки. Такие бывают только на новогодних елках. В своем скверике умирает чиновник. Умирает спокойно. Он оставил после себя радость людям. Значит, жизнь им прожита не зря.

...Жить и радоваться, даже если у тебя очень тяжело на сердце, жить и дарить людям счастье, верить в это счастье, а если даже оно не приходит, тогда постараться его выдумать,— так рассуждают мелкий служащий Юдзо и работница Масако в фильме Акиры Куросавы «Великолепное воскресенье» — двое самых бедных влюбленных большого города. Они так бедны, что 35 иен для них богатство.

На вокзале в Синдзюку рано утром в воскресенье встречаются Юдзо и Масако. Надо прожить все большое «великолепное воскресенье» да потратить с толком 35 иен (этих денег едва хватит, чтобы заплатить за три чашечки зеленого чая).

Юдзо и Масако бредут по городу, любуясь им и радуясь, что они в нем живут. Вот на углу ребята затеяли соревнование в бейсбол. Юдзо и Масако вступают в игру. Играют азартно, но мяч попадает в лоток продавца. Влюбленные рассчитываются за убыток. У них остается двадцать иен. Ну и что же тут такого? Зато как здорово играли! А потом двадцать иен — это тоже деньги! Зачем же горевать? Нет! Вот дансинг, его содержит знакомый Юдзо. Он обязательно пустит их бесплатно. Нет, приятель выталкивает их на улицу. Ну и что же тут такого? Мало ли плохих людей на свете, но ведь хороших-то больше!

Им не удается попасть на концерт. Билетов нет, а перекупщики, с которыми затевает скандал Юдзо, избивают его. Но все равно они счастливы. Вечер. В какой-то комнатушке, которую трудно назвать человеческим жильем, они щедро дарят друг другу свою нежность, свою любовь, свои ласки. Они восторженно мечтают о будущем, о счастливом будущем.

Они снова на улице. Пуст зал, где был концерт. Юдзо усаживает любимую на самые дорогие места, а сам становится за пульт и начинает дирижировать «оркестром». Масако не отстает от любимого. Они

«Записки живого»



приглашают «публику» послушать «оркестр» Юдзо. И уже в полную силу звучит симфония. Прекрасная светлая музыка. Музыка обретенного счастья.

В двух фильмах Куросавы, которые я попытался пересказать, побеждает тот, кто добр и дарит доброту людям. Побеждает прекрасное.

Посмотревшему фильмы Куросавы станет ближе и понятнее Япония. Зритель узнает, что скрывают крутые переулки, узкие, как щели, дворы. Вам щедро откроется душа народа, доброго, отзывчивого, тонко понимающего красоту чувств.

— Странно,— говорю я Кошкину,— Куросава как бы нарочно уводит своих героев от больших событий. В мире происходят потрясения, а всего этого нет в фильмах Куросавы. Его герои даже не вспоминают об этом.

— Подождите решать, —возражает Кошкин, —пока не посмотрите фильм Куросавы «Записки живого».

...Была у старого заводчика Киити Накодзимы большая семья, взрослые дети, внуки. Была еще женщина, которую Киити любил больше, чем жену и детей, и она подарила ему сына. Было у него предостаточно почета, денег, уважения. Но вот Накодзима начинает все больше и больше приглядываться к тому, что происходит в мире. Так к нему приходит страх перед водородной бомбой. Страх перед будущей войной. Он начинает запоем глотать книги, газеты. И с каждой страницы на него глядит атомный гриб. Накодзима решает найти на земном шаре место, где бы он мог жить спокойно, где бы не настигло его и его близких атомное дыхание смерти. Такое место есть. Он уверен в этом. Это глухой уголок Бразилии. Киити решает продать завод и уехать. Он почти счастлив, когда показывает семье фильм, где заснят «его» обетованный участок. Он уже сторговался! Он покупает кусок девственной земли!

— Нет, смерти все равно не избежать, но я не хочу, чтобы меня убивали,— говорит он отцу своей любовницы, баюкая на руках ребенка, разбуженного грозой и ударами грома.

— Ты предлагаешь уехать нам всем? — отвечает ему тот.— Хорошо. Уедем мы. За нами другие. Уедут все! Япония станет страной трусов.

Семья Накодзимы тоже не хочет уезжать. И чтобы помешать старику продать завод, они объявляют его сумасшедшим, подают в суд, требуют лишить права распоряжаться заводом. Суд принимает сторону наследников. Хозяином завода становится старший сын. Киити считает причиной всех бедствий завод и поджигает его. К Накодзиме приходят рабочие, пожар лишил их заработка, обрек на голод. Киити зовет их с собой в Бразилию. Обещает помощь. Но рабочие не хотят оставлять родину.

Накодзиме остается одно: спрятаться от мира за стенами сумасшедшего дома.



«Свиньи и броненосцы»

Примечателен разговор одного из судей с врачом больницы. Врач так говорит о своих пациентах:

— Почему вы думаете, что они сумасшедшие? Смотрите, как они умны! Как справедливо они судят обо всем. Приглядитесь лучше к тому, что происходит за стенами этого дома...

Судья приходит в палату к Киити. Больной спрашивает судью:

— Как дела у вас там на земле?

Да, Накодзима уже покинул ее пределы. И, глядя на заходящее солнце, он говорит судье, торжествуя свою правоту:

— Смотри, земля горит! Земля горит!

Примечателен последний кадр фильма. Навстречу судье, признавшему, что его приговор над Киити был несправедлив, идет молодая женщина — любовница Накодзимы. На спине она несет малыша, сына Киити. Ребенок весело улыбается с экрана, как бы утверждая, что в мире победит тот, кто верит в жизнь!

«Последняя война»



— Когда у Куросавы спросили, зачем он поставил этот фильм,—рассказывает Ямада,—он ответил так: «Если после смерти меня вызовут на судилище, в оправдание своих грехов скажу: «Я поставил «Записки живого». И мне простят мои прегрешения».

...У моих заметок намечается мало-мальское начало и вряд ли будет логическое завершение. Все больше и подробнее хочется рассказать, почему одно так мне полюбилось, а другое окончательно опротивело, хотя я отлично знал, что оно существует.

Вот это «оно» идет по улице Токио или Иокогамы, раскачиваясь из стороны в сторону, рыгая винным перегаром, толкаясь, оглушая свистом и гоготом, бесцеремонно разглядывая женщин. Солдаты американской морской пехоты. Оккупанты.

Когда начались первые кадры фильма «Свиньи и броненосцы», я будто не уходил с улицы. На экране жизнь портового города. В бухте стоят американские военные корабли. Банда гангстеров на отходах пищи американских моряков разводит свиней. Довольны и гангстеры и командование. Бизнес есть бизнес.

Герои фильма — юноша, случайно попавший в банду, и его любимая, служанка публичного дома. Они мечтают уехать в город Ковасаки, там можно устроиться на работу в приличное место и жить честно. Но, конечно, чтобы уехать, нужны деньги. Юноша все, что ему перепадает от хозяина банды, отдает любимой. Но должны пройти годы, пока они смогут выплатить долги своим хозяевам и уехать в Ковасаки, а тут еще большую часть собранных с таким трудом денег героиня отдает врачу за аборт. Как же заработать деньги в этом городе? Для девушки один путь — стать проституткой. Она идет на это. Ее покупают на ночь трое американских моряков. Пьяные, они затевают регби, играя девушкой, как мячом. Скоты, принявшие обличье людей, они рвут девушку друг у друга.

Когда приходит утро и к девушке возвращается сознание, она видит, что из кармана морского кителя торчат доллары. Она берет деньги. Моряки замечают кражу. Голые, гонятся они за своей жертвой по улице. Избивают ее. За воровство девушка получает год тюрьмы.

Гангстеры, нагрузив на автомобили сотни свиней, везут их на бойню. Юноша, потерявший девушку, потерявший надежду когда-нибудь вырваться из заколдованного круга, решает бежать из банды, но его догоняет пуля босса. Юноша ранен в живот. И тогда он стреляет из автомата по скатам грузовика.

Машины тяжело оседают, свиньи вываливаются на улицу. Стадо животных идет по городу, втискивается в узкие переулки. Свиньи сметают все на своем пути, давят людей, ломают лавки уличных торговцев.

На другой день утром девушку выпускают на свободу. Утром в бухту входят новые корабли. Проститутки со всего города сбегаются вербовать очередных клиентов. Им навстречу идет девушка, она продирается сквозь эту накрашенную, потную толпу. Девушка идет к станции. Поезд увозит ее в Ковасаки.

Смел и правдив этот фильм. Недаром с такой злобой набросилась на него американская печать, называя картину «неблагодарной вылазкой».

А за что должна благодарить Япония американцев?

Если у кого отшибло память, пусть подойдет к мосту Нихомбаси, где бессменно стоит на своем посту борец за мир, жертва атомной бомбежки — калека Масаюка.

...Студия кинокомпании «Тохо». Нам довелось быть на этом огромном предприятии, выбрасывающем на экраны мира сто — сто двадцать фильмов в год.

Принимают вежливо. Беседуют. Но разговор вылился в такую форму.

— Как это умудряются японские кинодраматурги писать по десять, а то и по двадцать сценариев в год?

— Вам на этот вопрос ответит господин генеральный продюсер.

— Сколько платит фирма за один сценарий?

— Это лучше нас знает господин продюсер.

— Сколько получает актер, режиссер, во сколько обходится постановка каждого фильма?

— Это тоже вы сможете узнать у господина продюсера.

— Так ведите нас к нему!

— Господин продюсер очень занят. Мы узнаем и сообщим вам.

Мы попросили показать нам студию. После небольшой паузы нам это разрешают. Но ходим мы по павильонам и цехам в таком окружении переводчиков, консультантов, что это похоже скорее на эскорт полиции.

Мы были на съемках «Кинг-Конга». Картина на этот сюжет и с этим названием уже была выпущена когда-то Голливудом. На наш вопрос, зачем это делается, нам напоминают, что американский фильм «Великолепная семерка» является перепевом японского фильма «Семь самураев». Когда мы пытаемся поговорить с работниками съемочных групп или цехов, отвечают за них неизменно или директор по рекламе, или директор-распорядитель.

В тот день я узнал у Кошкина о «конфликте в компании «Тохо».

Забастовка продолжалась 195 дней. Вызвана она была решением компании уволить со студий 1200 человек. Решено было избавиться даже от Аки-

ры Куросавы. Делалось это по прямому указанию оккупационных властей — как мера «защиты от красной опасности». Работники студии не подчинились приказу дирекции. Они решили не уходить из павильонов, пока не добьются отмены увольнения. Так началась беспримерная осада. Она продолжалась с весны до осени. Бастующие 134 дня не покидали территорию студии. 19 августа 1948 года против актеров, режиссеров, осветителей, гримеров, операторов дирекция студии бросила две с половиной тысячи полицейских. Полицейские прибыли под охраной танков. Студию окружили по всем правилам военного искусства. Полицейским помогала американская морская пехота, она прибыла на шести броневиках. Командовал «боевыми действиями» начальник штаба первой мотомехдивизии бригадный генерал Гофман. Над павильонами студии кружился самолет-разведчик, на борту которого находился командир дивизии генерал-майор Чейз. «Не пришли только военные корабли»,— писали газеты.

И все-таки компании пришлось уступить. Она приняла требования забастовщиков. Компания рассчитывала уволить 1200 человек, но сократила только 50, потеряла 200 рабочих дней и 140 миллионов иен.

Вот, оказывается, почему «охраняли» нас во время посещения студии от прямых разговоров со служащими «Тохо». Ведь мы едва ли не первые советские люди, которым после забастовки 1948 года разрешили посетить территорию студии.

На прощание директор-распорядитель сказал, что нас обязательно примет главный продюсер кинокомпании «Тохо».

Офис на двадцатом этаже. Бесшумные двери, бессловесные служащие. Перед кабинетом в огромной комнате за столами полсотни чиновников. Шелестят страницы газет, журналов, книг всех стран мира. Делаются вырезки, выписки. Все это сортируется, заносится в картотеки, раскладывается по папкам. Зачем? На это я скоро получу ответ у господина продюсера.

Кабинет. Стол для работы. Удобное вертящееся кресло, микрофон, в который можно диктовать стенографистке, не вызывая и не видя ее. Низенький овальный стол, низкие кресла — место для деловых бесед. На стене большое групповое фото кинематографистов «Тохо».

Господин продюсер отвечает на вопросы.

Да, он не только генеральный продюсер, но и кинодраматург. Да, за сценарий фирма платит до миллиона иен. Картина снимается от одного месяца до полугода.

— Расскажите о труде сценаристов!

— Талантливые профессионалы пишут в год десять и даже двадцать сценариев!

Страничка японско-русского разговорника, изданного в Японии

— Но это физически сделать невозможно!

Недоразумение тут же выясняется. То, что господин продюсер называет сценарием,—наше либретто. Только японские кинодраматурги его более точно записывают. Скрупулезно рассказывается сюжет, даются предельно ясные характеристики действующих лиц и манера диалога персонажей. По этому либретто режиссер разрабатывает постановочный сценарий, диалогист пишет реплики. Кроме того, вот те молодые люди, которые трудятся рядом с кабинетом господина Мори,— его помощники. Они подбирают материал не только по темам, но и участвуют в разработке того или иного сюжетного хода.

Господин продюсер взял на вооружение американский метод подготовки сценариев. В Голливуде так же работают на босса десятки гэгменов (а господин продюсер—кинематографический босс японской фирмы «Тохо»).

Господин продюсер считает, что советская кинематография насквозь пропитана коммунистической пропагандой. Мы, конечно, соглашаемся. Иначе и не может быть. Что же нам еще прославлять? Ведь наша страна строит коммунизм.

Господин продюсер долго говорит, что он в своих картинах старается поднимать общечеловеческие, гуманные идеи, ничего и никому не навязывая.

Прощаясь, господин продюсер произносит по-русски: «Путевка в жизнь»!» Оказывается, заняться кинематографом его побудил наш фильм «Путевка в жизнь», который с огромным успехом шел в свое время на экранах Японии.

Мы просим разрешения посмотреть его фильм «Последняя война». Продюсер соглашается.

Широкоэкранная цветная кинокартина «Последняя война».

...Шофер токийского такси очень доволен жизнью. У него есть свой дом, чудесная добрая жена, красавица дочь. Ее любит радист танкера, и они скоро поженятся.

Верхний этаж своего домика шофер сдает прогрессивному журналисту. Журналист — единственный в доме человек, который тревожно вглядывается в шапки газет, напряженно слушает радио. Журналист знает: в мире бродит призрак войны.

Рядом с домом шофера детсад.

И к детскому садику и к дому шофера утром подъезжает тележка старика зеленщика, потерявшего семью в Нагасаки. Зеленщик каждую заработанную иену делит попалам. На крыше тележки стоит кружка и маленькая деревянная дощечка с иероглифами: «На борьбу за мир и разоружение».

Над зеленщиком подшучивают:

— Иена против бомбы!

За старика заступается журналист:

— Если все люди будут поступать так, мир победит войну!

— А разве может быть иначе? — недоумевает шофер.— После Хиросимы, Нагасаки, Волгограда войны не будет.

Вот это «иначе». Атомные центры, где круглосуточно дежурят у кнопки пульта офицеры штаба. Дважды в картине показан мир на грани гибели.

Конфликт на 38-й параллели. Тогда разум победил, и война не стала ядерной.

Над Арктикой столкнулись два самолета. На тайных ракетодромах разверзлась земля, и к небу, дрожа от нетерпения, потянулись смертоносные чудовища.

И снова побеждает разум.

Но однажды все радиостанции мира сообщили: военный конфликт на Ближнем Востоке.

Так начинается последняя всемирная война.

А накануне все было радостно и спокойно. Дочь шофера стала женой радиста. В детском садике справляли рождение малыша.

Война. Жители города-гиганта устремляются к вокзалам, к автобусам, на аэродромы. Люди закупоривают все выходы из города, транспорт останавливается. Неожиданно выключается шум улиц. Мы слышим телефонный разговор матери (она в Иокагаме) с дочерью, воспитанницей детского сада. Девочка просит повести ее в зоопарк, там живет жирафик! А правда, что у него такая длинная шея, как у гуся? Мы слышим веселый детский голос, а видим страшные «немые» кадры бегства десятка тысяч обезумевших от ужаса людей.

Шофер и его семья не убегают из Токио. Шофер все еще надеется — война не придет к его дому. Он поднимается на крышу и требует у Будды, чтобы всесильный прекратил это сумасшествие. Иначе японцы перестанут верить в бога!

Огненная магма заливает города. Нет Нью-Йорка, Парижа, Лондона, Москвы...

Токио. Шофер зажигает новогодние свечи. Семья садится за праздничный стол. В детском садике воспитательница разучивает с детьми песенку.

Токио уничтожен. Из огненной массы торчат вершина горы Фузияма и крыша парламента.

Последний кадр фильма. Во вселенной летит огненный шар.

Когда-то ведь существовала планета Земля и ее даже населяли разумные существа!

Идет надпись:

«Пока все, что вы видели,— фантастика. Но такое может случиться каждый день, если люди земли не схватят за руку убийц. Любая самая пустячная провокация может вызвать войну такой силы, что все человечество будет уничтожено. Вот почему нации должны объединиться и потребовать запрещения ядерного оружия».

После просмотра я написал господину продюсеру: «Под вашим пропагандистским фильмом может поставить подпись любой коммунист моей страны».

«...Советские люди питают чувство глубокого уважения к народу Японии, известному своим свободолюбием и патриотизмом, своей неиссякаемой творческой энергией. Мы высоко ценим борьбу японского народа за упрочение мира, за всеобщее и полное разоружение, за запрещение ядерного оружия. Народы Советского Союза и Японии — союзники в этом благородном деле». Это слова Никиты Сергеевича Хрущева в день празднования пятой годовщины основания общества «Япония — СССР».

Да, мы союзники!

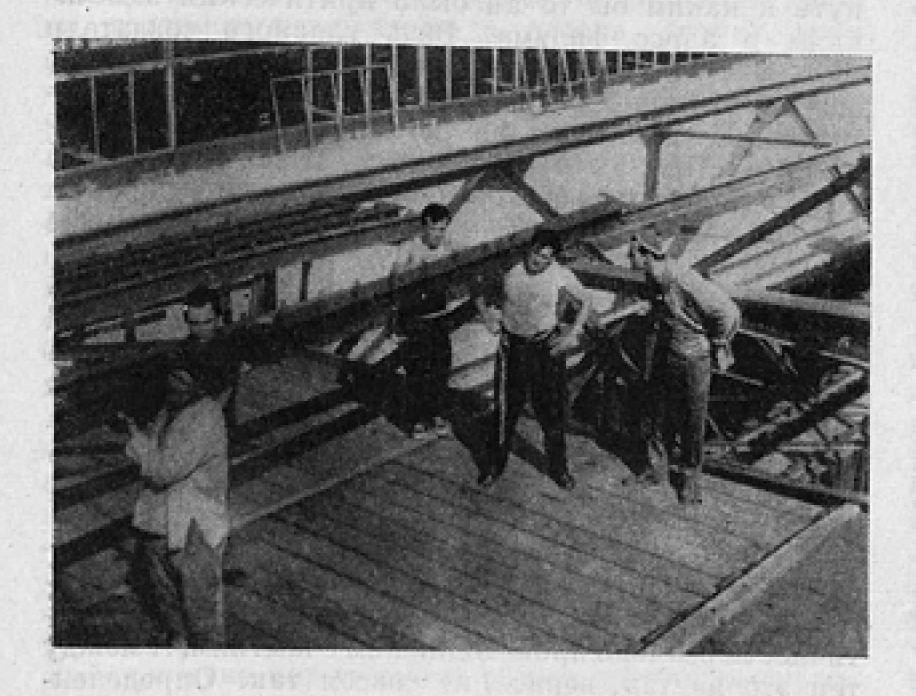
В городе Тэнри префектуры Нара, в университете на встрече со студентами каждому из нас вручили листки с отпечатанными на русском и японском языках текстами песен «Подмосковные вечера», «Катюша». И краткий разговорник. Вот что в нем было: «Капитализм — последний эксплуататорский строй», «Капитализм — это путь народных страданий», «Социализм — это путь народов к свободе и счастью».

Так думает, в это верит молодежь Японии—ее надежда и ее будущее...

Японских фильмов мы не знаем или почти не знаем. А ведь выходит их на экраны мира по пятьсот в год. Они для нас—обратная сторона Луны. Нет, это не точно. Теперь в магазинах школьных пособий каждый может приобрести лунный атлас, где наше ночное светило отснято и так и эдак. Сиди, изучай, любуйся. А вот японские фильмы мы покупать не торопимся, и мимо нас проходит очень интересное и своеобразное киноискусство.

«РАССКАЗЫ В ПОЕЗДЕ»

(Венгрия)



Говорят: молодость всегда хочет поражать, молодость падка на эффекты.

Но вот первый самостоятельный фильм молодого венгерского режиссера Томаша Рени «Рассказы в поезде».

Скромность — не та трусливенькая и ремесленная скромность, которую, не имея иных добродетелей, сделала своим лозунгом посредственность, но истинная, нелегко доступная простота красок и приемов, — обращает на себя внимание в этом фильме. Правда, при первом знакомстве с «Рассказами», замечаешь не только скромность, традиционность композиции — пятеро рабочих-монтажников едут в поезде, пятеро по очереди рассказывают пять новелл,— но невольно опасаешься за режиссера, построившего свой фильм так очевидно неново, так опасно неново.

Начало, завязка фильма почти демонстративно случайны: хорошему рассказчику всегда честь и место, а раз в поезде нет мест, станем рассказчиками, попробуем занять публику разными историями, сначала я, потом ты... Расскажем, как умеем, под мерный стук колес... О бригадире, что-то слишком быстро научившемся командовать, о молодом цыгане, несправедливо заподозренном в воровстве, о любви рыженького паренька и рабочей девчонки, любви, которую оберегали всей бригадой, о начальнике—фразере и лентяе, и о том, как его живо вывели на чистую воду. Разные истории, не очень примечательные, даже совсем не примечательные и как будто не связанные между собой.

Но как бы ни пугала нас эта откровенно не новая композиция, и эта случайная, словно первая попавшаяся и чуть наивная завязка, и эта разобщенность рассказов, как бы там ни было поначалу, нам постепенно откроется, нас захватит именно внутренняя цельность фильма.

Составленный из пяти новелл, построенный на чрезвычайно дробном, фрагментарном приеме, фильм по сути своей отнюдь не фрагментарен. Есть в нем нечто, связывающее даже крепче и основательнее, чем туго закрученный сюжет, единство времени и места.

Пять новелл, таких разных и о разном, оказывается, все об одном. Предмет фильма, герой фильма — труд.

Облагораживающий и воспитывающий, великий преобразователь — труд.

Режиссер безоговорочно верит в сам предмет киноповествования, в его значительность, слишком верит, чтобы искать эффектные способы приукрасить и расцветить его.

Томаш Рени доверяется самой правде, самой суровой и строгой сути труда. И безыскусность, неподчеркнутость повествования, эта старательная обстоятельность не очень ловких рассказчиков, умеющих лучше работать, чем говорить, необходимы режиссеру. Ибо в них сильнейшее ощущение подлинности, действительности происходящего.

Производственный фильм. Без оговорок, без стыдливой маскировки. И тянутся, тянутся в дышащее зноем марево бесконечные заводские корпуса. И запрокинутая ввысь, в самые облака, уходит телевизионная башня, и ухает молот. И тяжесть гигантских конструкций, и необъятность цеховых пролетов, и ослепительные, рассыпающиеся искры сварки — все осязаемо, весомо, зримо.

Не дежурный «производственный фон», в иных фильмах чужеродный и неуместный. Не индустриальная иллюстрация, пусть даже отснятая умело.

Оператор Отто Форгач снимает овеществленный человеческий труд, бесконечно уважая талант людей, создающих величественное на века, восхищаясь ими.

В самой документальной манере съемок, в этом непрерывном движении — движется поезд, едут с одной стройки на другую монтажники, меняются объекты: промышленный комбинат, домна, телевизионная башня, алюминиевый завод и т. д. — заключено обобщение огромной силы. Так всюду. Страна строится. Так везде, так со всеми.

Люди строят цеха, домны, башни. Люди меняют землю и меняются сами. Это последнее — пожалуй, самое светлое и сильное ощущение в фильме. И главная удача его создателей.

Вчера они, монтажники, слишком быстро, непозволительно быстро поверили, что вор — цыган Лакатош, чужак. Сегодня они, обыкновенные, грубоватые парни, с редкостной деликатностью, с настойчивой решительностью оберегают любовь другого — чужака, постороннего для них человека, новенького рыжеволосого паренька.

И что-то все крепче и крепче связывает их, скрепляет. И все труднее отделить им эти прежде такие ясные и разные понятия, как «мое» и «наше». Чистое рабочее товарищество — о нем фильм говорит почти символически.

В люльке взлетающей ввысь телевизионной башни их обязательно двое. И сильно, братски крепко один держит другого.

Мускулы одного дают передышку усталым мускулам другого. Они вместе. Пять новелл, составляющих фильм, рисуют нам коллективный портрет людей, делающих главное на земле.

Органическая, нигде не грешащая позой и декламационностью, рождается публицистика фильма. И тот добрый, немудреный юмор, которым пронизан фильм, лишь подчеркивает ее естественность и человечность.

Фильм «Рассказы в поезде» удостоен на Третьем Московском международном кинофестивале Серебряного приза.

От чего хотелось бы предостеречь Томаша Рени, выступившего с интересной и значительной работой? Утомляет, рассеивает внимание в фильме некая сглаженность красок. Хочется какого-то яркого пятна, хотя бы такого, как эпизод у доменной печи с его драматической и напряженной патетикой (лучший в фильме, к сожалению, единственный в своем роде). Режиссер словно боится контрастов, яркости и временами сбивается на бесцветный говорок.

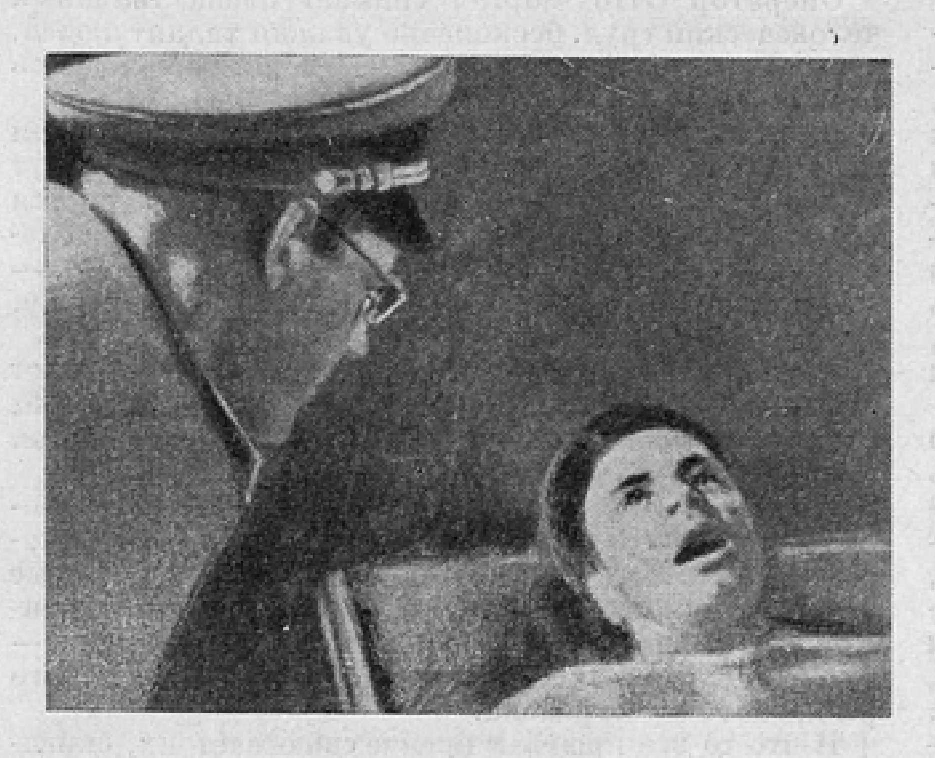
Излишняя подробность деталей и быта приземляет, делает обыденнее чистый и высокий настрой фильма в целом.

В главном же дебют Томаша Рени дает все основания утверждать, что в венгерское кино пришел еще один интересный режиссер, с серьезным и честным ви́дением жизни, с ярко выраженной склонностью к гражданской, публицистической теме. Режиссер, чья первая работа, получившая высокую оценку одного из представительнейших кинофорумов мира, обещает в будущем новые интересные встречи.

В. Максимова

«ГОЛЫЙ СРЕДИ ВОЛКОВ»

(ГДР)



Писать об этом фильме трудно. Обычные искусствоведческие категории кажутся применительно к нему едва ли не кощунственными. Сюжет, развязка, завязка, фабула?.. Завязка тут, в Бухенвальде, долгое время была одна. Развязка — тоже. Невдалеке от бараков контрастно к серому зданию аппельплаца — длинная труба крематория. Мы увидим ее сразу, как только начнется фильм, но не обратим на нее особого внимания — лагерь будет дан общим планом. А потом мы долго и молча будем смотреть на нее, и будем смотреть не как зрители, но глазами героев — Бохова и Кремера. А когда мы увидим ее их глазами, то уже не сможем забыть.

Написав эту фразу, мы поняли, что отрезали себе путь к каким бы то ни было критическим замечаниям в адрес фильма. Ведь главного создатели фильма «Голый среди волков» добились. Добились ощущения такой подлинности событий, такой пронзительной правды, при которых все другое кажется не столь уж существенным. И все же... Все же необходимость разговора очевидна, и рождена она и самим фильмом и книгой Бруно Апица, по которой этот фильм сделан.

Речь должна идти не о том, что роман подробней кинокартины и что вследствие этого из фильма что-то ушло, потерялось. В композиционном и сюжетном отношении сценарий вполне самостоятелен и закончен. Речь о другом. О глубине правды. О понятии, в котором достоверность и точность сосуществуют рядом с другими звеньями, не менее важными.

Роман Бруно Апица читаешь как документальную повесть. Фильм, снятый по роману, тоже смотришь как документальный — в смысле его идентичности реально происходившим событиям. А между тем это не так, вернее, не совсем так. Определенные допуски здесь есть, и автор вовсе не старается скрыть их. Недаром он назвал свою книгу именно романом. Действие его сконцентрировано, образы собирательны, и не все те, кого мы видим на экране, в жизни были такими же. А между тем мысль об этом, когда смотришь фильм, даже не возникает. Вся стилистика фильма, все выразительные его средства — режиссерские, актерские, операторские — направлены на то, чтобы мы сказали: «так было» и еще: «так не должно быть».

Маленький ребенок попал в концентрационный лагерь. Как умудрился старый и немощный Янковский сохранить ему жизнь в Освенциме, как умудрился не выдать себя на этапе,— все это остается за пределами фильма. Важен факт: ребенок в Бухенвальде. А раз так, то пока не решены другие вопросы, и среди них главный: что делать с мальчиком дальше — надо его кормить. И Пиппиг, заключенный № 2398, достает для него молоко. И вот то, как он это делает, показано сухо, подробно и, по видимости, бесстрастно. Вначале визит в столовую — там надо договориться о молоке, потом в лагерную швальню — туда молоко принесут, и там его надо будет под взглядом надзирателя перелить в плоскую грелку (не нести же его в бутылке, сразу заметно), а уж потом снова к себе, в вещевую камеру, где мальчик. И все это под угрозой ежеминутной остановки, обыска, смерти.

И Пиппиг идет, и мы идем тоже, потому что просто нельзя не идти и не постараться донести молоко ребенку, который будет пить его и, кажется, первый раз в жизни несмело улыбнется растерянно и жадно глядящим на него людям. И эта улыбка — словно завершающий итог того, что они проделали. Она как награда и как грозный, но добровольный приказ. Теперь, что бы ни случилось, мы знаем: мальчик будет жить, а если и погибнет, то погибнут и те, кто с ним рядом.

Ребенок в Бухенвальде — это не выдумка, это правда. Известно имя мальчика, известно и то, что с ним сталось в дальнейшем. Ежи Цвейг жив, и история первых лет его жизни похожа на легенду. Естественно, что Бруно Апиц не мог пройти мимо факта, полного такой открытой драматичности. Но

Постановщику фильма «Голый среди волков» Франку Байеру на Третьем Московском международном кинофестивале присужден Серебряный приз за режиссуру.

его интересовал не только сам факт. Его интересовала и нравственная сторона вдруг возникшей коллизии. По воле судеб ребенок попал в Бухенвальде в руки Гефеля — члена подпольного центра, готовящего восстание в лагере. Значит, если ребенок будет схвачен, будет схвачен и Гефель — в руках эсэсовцев окажется конец нити, за которой они так долго охотились. Укрыть же ребенка в лагере трудно. По-видимому, остается один выход — отправить его с Янковским дальше. Это логично. Больше того, это необходимо. И вместе с тем это невозможно. Так возникает нравственный конфликт, о котором мы говорили. Конфликт не между жалостью и суровостью (кому не жалко ребенка!), но между умом и сердцем, и дальше идущий конфликт между доверием и боязнью за человека.

Для самого Бруно Апица — не только писателя, но и бывшего заключенного № 2417 — эта проблема внутренне решена. Он за доверие, но вместе с тем он не снимает всей важности вопроса и хочет обдумать его вместе с нами еще раз. Именно ради этого переживаем мы весь ужас допросов Гефеля и Кропинского, а потом остаемся с ними в камере с глазу на глаз и слышим, как Гефель, истерзанный и боящийся в муке новых пыток выдать тайну, рассказывает ничего не подозревающему поляку о восстании и в поддержке, мужестве товарища черпает дальнейшую твердость. Именно поэтому от нас не скрыты споры Кремера и Бохова. Возлагая на старосту лагеря Кремера огромную работу, вожак подпольщиков Бохов не всегда откровенен с ним. Кремер понимает, что конспирация в их деле необходима, но в какой-то момент она может стать оскорбительной, идущей во вред. Ум и сердце—их единство необходимо, и потому вопрос о мальчике с самого начала должен был решаться иначе—так, как решил его для себя Пиппиг, выстоявший до конца и умерший от пыток.

Это его мы провожаем вместе с Боховым и Кремером в последний путь и долго молча глядим из окна на серое приземистое здание крематория. Немой эпизод этот — один из сильнейших в фильме, ибо достоверность соединена в нем с высокой мыслью, которая не продекларирована, но прочувствована.

И все же порой досадно, что герои картины в какой-то мере статичнее героев романа, и те вопросы, которые они задают себе в книге, не так остро волнуют их в фильме. Почему? Думается, что задачи, которые ставили перед собой сценарист Бруно Апиц и режиссер Франк Байер локальнее тех, которые ставил перед собой Бруно Апиц — автор книги. Восстановление событий во всей их наглядности, во всей столь важной для кино вещественной точности и убедительности — вот что стояло у постановщиков на первом плане. Это подчеркивается деталями, это соблюдено и в главном.

Вот Кремер вырывает листки из календаря, и, настойчиво фиксируя наше внимание на этом действии, нам словно бы предлагают сравнивать то, что было в этот день в жизни, с тем, что будет показано в фильме. Это смело, и это впечатляет. Но впечатляет до поры до времени. Так и ждешь, что картина, абсолютно завоевавшая наше доверие, потрясет нас не только самим фактом, но и силой изображения. Так случается, когда на экране Эрвин Гешоннек — актер, чья человеческая судьба (он сам был в свое время узником фашистского концлагеря) позволяет ему не столько играть заключенного Кремера, сколько быть на время этим заключенным. Как будто бы опять то совпадение, которое принесло несомненную удачу фильму в целом, но посмотрите на исполнителя, и вы увидите некую качественную разницу. Актер не играет себя в предлагаемых обстоятельствах, но играет и себя, и Кремера, и многих других, чья ненависть к фашизму сгустилась до такой степени, что дает силу не только выстоять, бороться, но и в открытую презирать врага. И еще силу чувствовать и не бояться, что чувства могут чему-нибудь помешать.

Именно поэтому образ Кремера и вносит в фильм ту глубину и эмоциональность, которых ему порой недостает. Когда же они прорываются, когда во всех финальных эпизодах Байер забывает о том, что должен быть протокольно сдержан, фильм набирает свою подлинную высоту. В стремительно, неудержимо нарастающих кадрах восстания чувства создателей фильма и зрителей сливаются воедино. Эти кадры сняты не просто достоверно, но вдохновенно и поэтично. Всем существом своим ощущаешь, как могли эти истощенные, безоружные люди победить. И радуясь первому громкому, свободному крику ребенка, чувствуя вместе с авторами фильма, вместе с его героями восторг победы, начинаешь понимать, чего недоставало порой фильму в первой его половине.

Н. Георгиева

«ТЫ ХАУ»

(Демократическая Республика Вьетнам)



Народы мира никогда не забудут тех, кто боролся за свободу своей страны, за светлый завтрашний день. В памяти сердца останутся имена тех, кто никогда не увидит ранний рассвет, не ощутит теплоту материнских рук, не порадуется улыбке детей.

«Детство моего поколения украдено колонизаторами,— говорила юная вьетнамская актриса Ча Жанг, выступая на Вольной трибуне Московского

На Третьем Московском международном кинофестивале фильму «Ты Хау» присужден Серебряный приз — поощрительная премия за успехи молодой кинематографии. Жюри особо отметило исполнение главной роли актрисой Ча Жанг.

кинофестиваля,— поэтому на наших лицах чаще были видны слезы, чем улыбки, на руках были не бусы и браслеты, а цепи...» Она говорила о том, что искусство, оторванное от народа, так же бесплодно, как ветка, брошенная в пустыне. Ча Жанг призывала художников отдать свой талант борьбе за справедливость, мир и независимость. Этот принцип она утверждает и своим творчеством, в частности фильмом «Ты Хау», где исполняет заглавную роль.

Имя героини вынесено в заглавие фильма. Оно нежно и поэтично. Как и весь облик этой маленькой, стройной молодой женщины с глубокими умными глазами.

Кажется, что ее хрупким плечам, тонким проворным рукам не по силам выдержать бешеный шквал войны, грязь, мерзость, страдания. Но она выдерживает все!..

Она как нежный, тонкий бамбуковый росток: ураган может на время покачнуть его, пригнуть к земле, но не сломать. И родная земля дает новые силы выпрямиться, выстоять, стать еще сильней, еще прекрасней.

Вьетнамские кинематографисты показали нам одну судьбу, но судьбу, типичную для многих женщин, которые наравне с мужчинами поднимались на борьбу с французскими колонизаторами.

Быть может, у иных были судьбы менее драматичные, чем у Ты Хау. Но авторы фильма намеренно избрали трагедийный аспект повествования. Это дает им возможность показать движение сознания героини, объяснить на протяжении небольшого экранного времени ее всепоглощающую ненависть к врагу и глубокую тоску по мирной, трудовой жизни.

У Ты Хау самая гуманная профессия. Она акушерка. Ее умелые руки помогают появиться на свет новой жизни. Для нее смерть и разрушение противоестественны и враждебны.

И все же она берет в руки оружие. Во имя свободы! Во имя жизни!

Противник захватил мирное селение, где живет эта молодая женщина с отцом и маленькой дочерью. Солдаты разбойничают, измываются над ее односельчанами. Горе приходит и в дом Ты Хау. Французский офицер надругался над ней. Ты Хау кажется, что жизнь дальше немыслима. Ничего не видя перед собой, с отрешенным, остановившимся взглядом, идет она к реке. Ее не могут остановить мольбы, крики отца.

Еще один шаг — и все будет кончено. Но вдруг заплакала маленькая дочь. Ты Хау встрепенулась, остановилась и затем медленно вернулась к дочери. Вернулась, чтобы жить. Затаив глубоко в сердце боль и ненависть.

Талантливая актриса Ча Жанг проводит эту сцену с глубоким драматизмом, психологически точно объясняя внутреннее состояние героини, внезапность принятого решения. Этот эпизод поставлен очень сдержанно. Вьетнамским кинематографистам удалось избежать мелодраматичности и сентиментальности.

Сюжет фильма развивается стремительно. Муж, узнав о случившемся, расправляется с предателем, который привел французского офицера в дом Ты Хау, и уходит к народным мстителям. Но в первом же бою он погибает. Как говорят, беда не приходит одна. Когда Ты Хау уходит в партизанский отряд, враги сжигают деревню, убивают отца и похищают маленькую дочь. Для того чтобы выручить из беды девочку, партизаны совершают дерзкий налет на вражеский гарнизон. Девочка спасена, но сама героиня тяжело ранена. Картина заканчивается кадрами, обрамляющими фильм. В госпитале Ты Хау рассказывает подругам тяжелую историю своей жизни.

Очень много событий проходит в фильме. Порой кажется, что некоторые из них лишние, утяжеляют повествование. Но постепенно понимаешь, что кажущаяся чрезмерной обстоятельность отдельных эпизодов — это вполне продуманный прием. Для авторов главное — дать крупным планом характер героини, проследить самые тонкие движения ее души, показать, как под влиянием исключительных обстоятельств открываются в ней новые прекрасные человеческие качества.

Вот один эпизод. Ты Хау только что узнала о гибели мужа. Горю ее нет предела. Кажется, что она даже плохо понимает происходящее. И в этот драматический момент приходит человек, жена которого должна вот-вот родить. Отец Ты Хау выпроваживает его. Разве дочь способна что-либо сделать, кому бы то ни было помочь? Да и проситель сам это понимает. Он растерян, жалостно лепечет, но настаивать на своей просьбе не смеет. Но вдруг до сознания Ты Хау дошла просьба пришельца. Она вся собралась, пересилила свое горе и тусклым голосом сказала, что пойдет.

Все предыдущие кадры убедили нас, что именно так и должна была поступить героиня. Долг гражданина, долг врача заставил ее забыть о личном, на время забыть свое горе, когда дело идет о жизни человека.

Авторы фильма стремятся показать не только меру моральной ответственности, но и социальную значимость поступков героини. Они хотели раскрыть процесс рождения нового характера. Характера, сложившегося в тяжелые годы освободительной войны, когда личные чувства были подчинены выполнению высокого общественного долга. И делают они это без ложной патетики, скромными, но точными средствами.

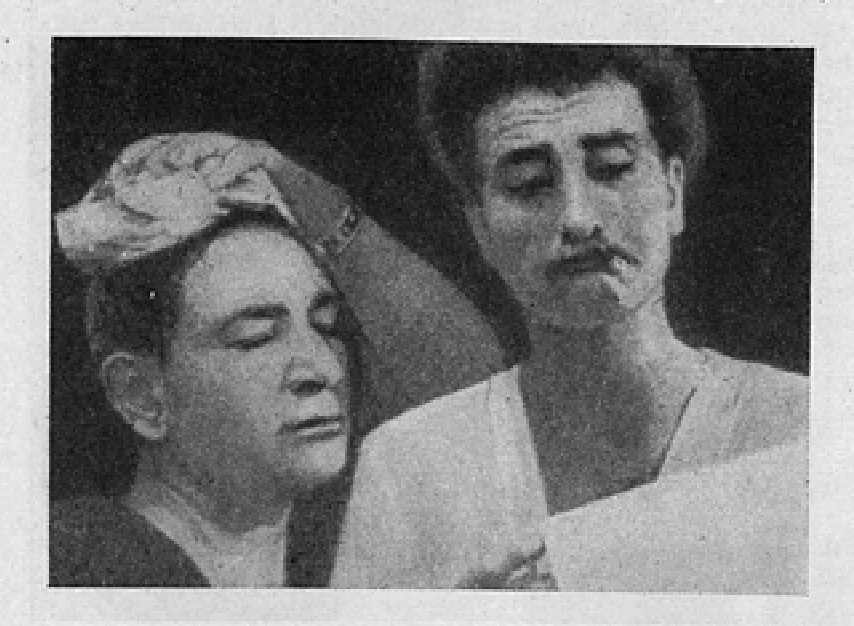
По своей публицистической направленности, идейной ясности картина «Ты Хау» несомненно следует лучшим традициям реалистического кинематографа. Это и понятно, ибо авторы фильма учились у ведущих мастеров советского кино. В этом фильме несомненны следы влияния, например, картины «Она защищала Родину» и некоторых других советских фильмов на военную тему. Речь идет не о цитатном заимствовании эпизодов, характеров, построения кадров. Дело в творческой и политической позиции авторов фильма, в их осмыслении жизненного материала.

Фильм сделан молодыми кинематографистами (автор сценария Буй Дык Ай, режиссер Фам Ки Нам). Видимо, поэтому весьма условны некоторые монтажные переходы, порой небрежно выписан второй план. Хотелось бы пожелать большей чистоты кадра, умения найти наиболее точный ракурс для того или иного эпизода. Очевидно, что молодым вьетнамским кинематографистам надо оттачивать свое мастерство, накапливать умение и опыт. Но это дело наживное, важно, что начало положено хорошее.

М. Егорова

«МАТЕРИ, ОСТЕРЕГАЙТЕСЬ ТУРИСТОВ!»

(Израиль)



Есть понятие — довольно емкое — «коммерческий кинематограф». Это фильмы, которые, по удачному выражению одного кинокритика, способствуют усиленному пищеварению в послеобеденное время. Авторы таких картин, сделанных подчас весьма добротно, рассказывают истории печальные или веселые, страшные или трогательные, но почти всегда кончающиеся, к вящему удовольствию публики, благополучно.

Коммерческий фильм служит зрителям непритязательным развлечением, а продюсерам — средством хорошо заработать. Он доставляет тем и другим радость и вроде бы никому вреда. Так уж повелось считать, что произведения коммерческого кино, далекие от социальных проблем, вполне безобидны. Они, конечно же, не обогащают человека духовно и нравственно, не развивают в нем художественного вкуса. Однако никаких, дескать, опасных идей в себе не заключают и, в конечном итоге, являются просто отдыхом, веселым времяпрепровождением. В нашей кинокритике такое мнение нет-нет да и высказывается.

Однако на деле все оказывается далеко не так просто. В невинных «коммерческих» комедиях подчас махровым цветом расцветают идеи самого что ни на есть буржуазного толка. Их отличие от оголтело-пропагандистских фильмов, типа, скажем, «Маньчжурского кандидата», состоит иногда в том, что содержание бывает заключено в красочную облатку непритязательного зрелища. От этого яд буржуазных идей становится менее заметным, но отнюдь не менее опасным.

В фильме, о котором я решил написать, все на первый взгляд обстоит вполне безобидно: рассказывается старая, как мир, история погони за богатым женихом. Старая история, в которой всегда есть над чем посмеяться зрителям. Режиссер израильской комедии «Матери, остерегайтесь туристов!» Питер Фрай, правда, привнес в извечные каноны сюжета современные коррективы. Герой — молодой, красивый янки, сын миллионера из штата Техас. Героиня — немолодая модница из Тель-Авива, жена конторского служащего Бениамина Ариеле. (Старый сюжет приобретает международные масштабы, получая серьезную поддержку из Нового Света.) Он — никогда не был в Израиле, но давно мечтает приехать на землю предков. Она — никогда не была в Америке и готова ради фешенебельного дома в Нью-Йорке навсегда оставить землю обетованную. Он — говорит по-английски и может объясниться на иврите. Она — напротив, говорит на иврите и изучает английский. Он — наследник огромного состояния. Она, в противоположность ему, сама имеет наследницу, но не имеет состояния.

Полярные качества главных героев умножаются с удивительной легкостью: авторы позаботились придать им как можно больше столь же серьезных противоположных черт. Из столкновения противоположностей, как известно, можно высечь искру драмы. А тем более комедии. Нужна, правда, коллизия, вокруг которой вырастает конфликт, возникают перипетии, сюжетные линии и прочие премудрости драматургического ремесла. Такая коллизия находится: у него есть деньги, а у нее — дочь.

Яффа стремится всеми силами выдать за Майка Тамару (вы уже догадываетесь, что это ее дочь, не правда ли?). А Майк — этот наивный телок из далекого штата Техас — ни о чем не догадывается. Он помешан на животноводстве и не испытывает к слабому полу никаких чувств. О единственной девушке, которая ему нравится,— с фотографии на обложке израильского журнала — он знает только то (об этом сообщается в том же номере журнала), что она обожает высокопродуктивный скот и безразлична к мужчинам. Этого достаточно, чтобы Майк не расставался с журналом и по всей стране разыскивал понравившуюся ему девицу.

Кроме двух главных персонажей комедии в ней есть еще несколько столь же традиционных фигур. Две дочери Яффы — старшая Тамара и младшая Ципора. Первая — американизированная девица, достаточно образованная, чтобы понимать себе цену, но недостаточно бесцеремонная, чтобы хватать выгодного жениха за штаны. Ее сестра — Цип — этакий «злой мальчик» в юбке, специалист говорить дерзости взрослым и расстраивать мамины интриги. Миха — солдат, живущий в киббуце (нечто вроде сельскохозяйственного кооператива), давний жених Тамары. Ленивый и добродушный, Миха в течение всего фильма не знает толком сам, хочет ли он связать себя узами брака.

Итак, сюжетная коллизия ясна, состав участников определен. Чтобы не мучить вас, скажу, к чему все приходит в результате (впрочем, он столь же банален): Яффе не удается выдать Тамару за Майка и приходится удовлетвориться в последний момент Михой. Одновременно Майк находит красавицу с обложки журнала (она тоже военнообязанная и живет в том же киббуце, что и Миха), так что две женитьбы происходят одновременно.

Тут, казалось бы, можно поставить точку, констатировав, что авторы не прибавили ничего к прочно утвердившемуся образцу коммерческой развлекательной комедии. Ан нет, в фильме есть немаловажные детали, которые поначалу не заметны, но потом обнаруживаются все более явственно. Отвлекая зрителей, заставляя их следить за развитием интриги (женят—не женят!), авторы в результате подсовывают нам совсем другое блюдо. Во всяком случае, подают его под другим соусом.

Фильм «Матери, остерегайтесь туристов!» был показан на внеконкурсных просмотрах Третьего Московского международного кинофестиваля.

Герои фильма не раз высказываются в том духе, что Израиль — страна чудес. Сначала это кажется очередной, не очень удачной шуткой, но потом назойливость, с которой это положение доказывается, становится очевидной. Выясняется к тому же, что миллионер из Техаса, папаша Майка, подарил недавно Израилю много-много (семизначное число) долларов и все равно считает себя в долгу перед землей своих предков.

Майк, попав в пустыню Негев, настолько очарован организацией киббуцев, что решает навсегда остаться в Израиле, жениться здесь и заняться животноводством. В Израиле, по его мнению, есть все, не хватает только по сравнению с родным штатом Техас установок для кондиционирования воздуха в... коровниках. Этот пробел он готов устранить, выписав установки из Америки.

В финале картины, во время двойной свадьбы, выясняется, что Майк не едет в Техас, зато Миху киббуц командирует туда на два года. Яффа и Тамара, мечта которых, казалось бы, сбылась, рыдают. Авторы фильма не отказывают себе в удовольствии занять критическую позицию по отношению к своим героям. Они осуждают в них недостаток патриотизма. Мысль о том, что может быть где-то на земле место, лучшее, чем Израиль, они с гневом отвергают.

Свежий воздух в коровниках убеждает нас в том, что авторы фильма окончательно потеряли чувство юмора. Вернее, в проведении буржуазных идей они оказались слишком уж последовательны, если не сказать — грубы. Впрочем, во второй половине фильма, когда экранного времени остается немного, авторы начинают спешить и подчас не замечают, как художественные средства отходят на второй план, давая место откровенно пропагандистским. Напомню идиллические сцены в киббуце, под открытым небом и показанную параллельно им столь же веселую вечеринку в городской квартире Ариеле. Десятки раз действие переносится из Тель-Авива в Негев и обратно. Авторы силятся доказать совершенное единство израильского общества: посмотрите, мол, до чего похоже проводят время люди разных слоев в нашей стране, даже песни поют одни и те же.

Ложность мысли порождает, как водится в искусстве, и ложность формы. Если в первых кадрах комедии есть известная живость, авторы находят свежие кинематографические решения (например, сочетание дикторского текста-комментария со стоп-кадрами, где остановились в самых выразительных позах персонажи), то во второй половине фильма параллельный монтаж напоминает утомительные упражнения человека, впервые взявшего камеру в руки, снявшего лишние метры пленки и не знающего, что с ними делать.

Если всерьез принять картину «Матери, остерегайтесь туристов!», поверить в заключенную в ней хвастливо-рекламную мысль, то, пожалуй, лозунг-заглавие приобретает определенный смысл: нужно будет опасаться неслыханного наплыва миллионеров со всех концов света, которые, подобно Майку, захотят жениться и осесть в Израиле. Невест при таком обороте дел может просто-напросто не хватить. Но, я думаю, что гораздо больше, чем нашествия миллионеров, следует остерегаться коммерческих комедий, в которых авторы, выполняя социальный заказ, исподволь, в веселой форме проповедуют буржуазные идеалы. Такие комедии, признаться, гораздо опаснее туристов.

Ан. Суренов

«ХОЛОДНЫЕ СЛЕДЫ»

(Норвегия)



Если в фильме есть пейзаж, то порой по одному кадру можно с уверенностью судить, кто автор — подлинный художник или тароватый ремесленник. Коль скоро речь идет о норвежском пейзаже, это справедливо вдвойне. Удивительно, до какой степени один и тот же ландшафт способен преобразиться в зависимости от того, чьими глазами он увиден. Не раз доводилось быть свидетелем того, как в посредственных, идиллических лентах норвежские фьеллы и долины отдавали тошнотворным глянцем почтовых открыток. Это были в и д ы. И не раз доводилось восхищаться одухотворенной, гордой красотой, которую обнаруживали в тех же фьеллах и долинах режиссер Арне Скоуен и его постоянный соратник оператор Рагнар Сёренсен. Эта была Н о р в е г и я. Норвегия борющаяся, изнемогающая в неравном бою с гитлеровскими оккупантами, несломленная.

В течение многих лет в большинстве своих фильмов Арне Скоуен оставался верен героической теме Сопротивления — ведущей теме передового искусства современной Норвегии. Героическое здесь рождалось в тщательной реконструкции истинных событий, биографий, места действия наконец. Источником героического становилась документальная достоверность прошлого, воспроизводившегося в безмолвной полемике с безгеройным настоящим.

В последнем фильме Скоуена «Холодные следы» действие происходит в наши дни и настоящее сталкивается с прошлым уже в неприкрытом, антагонистическом борении. Есть все основания сравнить этот фильм с одной из лучших работ Скоуена — фильмом «Девять жизней», — чтобы стали очевидными и последовательность идейно-эстетических позиций режиссера и то новое, что приносят «Холодные следы» в проблематику норвежского кино.

Кажется, очень много моментов, как существенных, так и формальных, роднит эти две картины. Обе строятся по «монографическому» принципу, с предельной концентрацией внимания на одном

Фильм был показан на конкурсных просмотрах Третьего Московского международного кинофестиваля.

человеке, одной судьбе, взятой в ее решающем повороте, максимальном напряжении нравственных и физических сил; причем образы здесь крупные, незаурядные, во многом родственные тем героям ибсеновских драм, о которых Энгельс говорил, что они «обладают характером и инициативой и действуют, хотя зачастую, с точки зрения иноземных понятий, довольно странно, но самостоятельно». В обеих картинах — как явственное продолжение самобытной традиции скандинавского кинематографа — важен драматический конфликт человека и природы, привычность взаимоотношений человека и природы: дикое величие зимнего горного ландшафта и фигура лыжника, преодолевающего бесконечность снежных просторов. В обеих картинах автору необходимо выяснить потенциал духовных сил человека, и потому герой показан в ситуации исключительной, хотя и логически подготовленной жизненными обстоятельствами.

Но как диаметрально противоположны по существу своему эти герои!

В «Девяти жизнях» —Ян Болсруд, «норвежский Маресьев», цельный и прекрасный в своем мужестве человек, ведомый возвышенной идеей защиты национальной независимости и свободы. Герой Сопротивления, спаянный тысячами зримых и невидимых нитей с собратьями по борьбе, сильный своей сопричастностью к общенародному подъему.

И герой «Холодных следов» Одмюнн, точно волк, бегущий от людей, затравленный собственной совестью, озлобленный отщепенец, который вершит над собой страшный суд...

Пропасть между Яном и Одмюнном — это пропасть между двумя взаимоисключающими эпохами в жизни страны — периодом нравственного возрождения и периодом нравственного оцепенения. И вряд ли стоит упрекать Скоуена за столь резкую метаморфозу его героя — скорее следует оценить мужество, с которым отказался он от воспевания прошлого, чтобы сказать горькую правду о настоящем; точнее, поверил настоящее прошлым.

...После восемнадцатилетних скитаний по миру человек возвращается на родину. Поздним вечером он берет лыжи, рюкзак и отправляется на такси в глухой, безлюдный фьелл. Шофер отговаривает его: право, не время и не место для лыжной прогулки. Но дело-то в том, что человек приехал не для туристского вояжа по горным склонам; он приехал в то самое место, где восемнадцать лет назад трагически сломилась его жизнь. Говорят, преступников неумолимо тянет на место преступления, и рано или поздно они туда возвращаются...

Впрочем, преступник ли Одмюнн? Здесь, в белом безмолвии, где затерялась черная едва заметная точка дощатой хижины, зимой 1944 года произошло следующее. Двенадцать участников Сопротивления спасались от преследования гитлеровцев, и провести их через ущелье к морскому побережью было поручено Одмюнну, молодому, но бывалому проводнику. Нужно было выходить в путь до наступления бурана, но проводник ждал запаздывавшую невесту, с которой намеревался также оставить Норвегию. Когда Рагнхильд наконец появилась, уже бушевал буран. В самом начале похода девушка обессилела, и ее решили отправить обратно домой с Турмудом — другом и соперником героя. Едва ли больше минуты колебался Одмюнн, раздираемый противоречием между чувством и долгом. Едва ли больше пяти минут прошло, пока Одмюнн оставил группу, метнулся вслед уходившим назад Рагнхильд и Турмуду и вновь поспешил догнать группу людей, вверивших ему свои жизни. Но те растворились в снежном урагане. И лишь весной, когда стаял снег, нашли двенадцать трупов.

Строго говоря, ни один суд в мире не смог бы вынести по этому делу обвинительный приговор. И логика фильма отнюдь не логика криминального «триллера», где распутываются нити застарелого преступления. Здесь властвует та логика, которая определила в свое время новаторский характер аналитической драмы Ибсена,— логика тончайших психологических нюансов, скрупулезного расследования и неожиданного раскрытия окольных, казалось бы, второстепенных мотивов, поступков, деталей, что приводит к совершенно непредвиденным выводам, к безжалостному обнажению подлого, корыстного, индивидуалистического под благообразной, безмятежной личиной. Причем — как у Ибсена — здесь не столько важна конкретная, точно взвешенная мера виновности каждого из трех персонажей, сколько мера их нравственной ответственности, мера взаимообусловленности их последующего существования с уроками прошлого.

Наконец, еще одна литературная традиция заявляет о себе в фильме с полной очевидностью. Одмюнн достигает места, где стоит монумент, увековечивший память погибших. Он занесен снегом, по самую верхушку, и Одмюнн медленно отгребает снег, тщательно счищает гладкую поверхность и отчетливо произносит вслух имена, вырезанные в граните. Все глубже, все неумолимее вгрызается он в снежный пласт, словно стремясь до конца дойти в своем мучительном самообвинении, и вот последнее имя, а ниже надпись: «Лучшие погибают» (Нурдаль Григ).

Строчка из стихотворения замечательного норвежского поэта-коммуниста, духовного вождя национального Сопротивления, конечно же, появляется не случайно. А со стороны Арне Скоуена это не просто более или менее выразительная литературная ассоциация, а безмолвная клятва верности тем идеям, которые звенели набатным колоколом в военной лирике Грига, особенно в удивительных по точной своей прозорливости стихах, что были созданы незадолго до героической гибели поэта и стали его завещанием будущим поколениям. В сущности, от Грига и с григовской требовательностью восходит к «Холодным следам» тема ответственности современников перед погибшими в священной борьбе, тема памяти. Причем тема эта — при всей камерности ее решения — одновременно нравственная и политическая.

Мы не случайно начали с пейзажа. Аскетически строгий материал фильма немыслим вне поэтического выражения идеи, и эмоциональное воздействие пейзажа — взаимодействие природы и человека — становится поистине решающим. Почти все съемки натурные. Вначале камера долго, очень долго упорно прослеживает Одмюнна, идущего на лыжах в памятное место, ночное небо покрыто мрачными клубами туч, изредка проглядывает слепой лик луны. На сером зернистом снегу — черный силуэт. Пейзаж враждебен, словно затаена в нем грозная злоба. Ритмично, в незаметном, но точно продуманном чередовании меняются планы: немая затаенность нависших горных кряжей, неспокойное небо, общий план фьелла, озаренного мутным неверным светом, по которому движется едва

заметная фигурка. Ощущение готовящегося возмездия возникает с пронзительной остротой. Потом мы увидим эти же места спокойным утром и в буран, зыбкую тьму сменит слепящая белизна, но настроение останется тем же.

Предельно выразительна фонограмма: молчание, черное, страшное, слышимое молчание. Молчание, потревоженное лишь редким всхлипом какой-то птицы да шорохом снеговой струйки, срывающейся с обрыва. Молчание, взрываемое холодным, колючим скрипом лыж по снежному насту. Скрипом лыж Одмюнна, затем Турмуда и Рагнхильд. Скрипом лыж двенадцати теней, преследующих воспаленное воображение Одмюнна...

Лишь дважды почти нелепым диссонансом в трагическую стихию фьелла врываются короткие интерьерные эпизоды. Это кухня в доме Турмуда и Рагнхильд, это пресная идиллия с бабушкой, вяжущей чулок, с ребенком в ночной рубашонке, проказливо выглядывающим из спальни, с чисто вымытым полом и скромным достатком. Это покойный, привычный мирок двух достойных обывателей, на который посягнул нежеланный пришелец — там, в горах. И когда супружеская пара мчится наверх, к горной хижине и суетится вокруг Одмюнна с термосами и свитерами, с дружеской заботливостью и терпеливыми уговорами не терзать себя понапрасну, вернуться обратно, забыть о том, что ушло в небытие,— то за всем этим стоит меленький, гаденький страх блаженно беспамятливых, блаженно неведающих и не желающих ничего ведать о тревожном возрождении прошлого, о беспокойных веяниях настоящего и будущего.

«Лучшие погибают». Эти слова возникли вновь — ненаписанные, непроизнесенные — в финале фильма, приобретя на этот раз привкус мрачной иронии.

В слепом исступлении казнит себя Одмюнн странной и страшной казнью. Он становится на колени посреди бескрайней долины, где неистовствует снежная буря. Выстрелами отпугивает Турмуда и Рагнхильд, не давая подойти к себе. И замерзает так вот, стоя на коленях, полузанесенный снегом, с вытянутой рукой, в которой револьвер, с открытыми глазами,— памятник нечистой совести, душевным мукам человека, предавшего товарищей по борьбе и самого себя. Из трех погиб лучший. Все-таки лучший. Тот, кто умеет помнить. Супруги, переждав буран в умело отрытом укрытии, осторожно подходят к трупу. Рагнхильд закрывает ему глаза, Турмуд выдирает из оцепеневших пальцев револьвер. Их лица выражают горестное сочувствие. А на горизонте вновь появляется цепочка лыжников. Нет, это не те двенадцать — просто из городка пришла подмога: у супругов крепкие нервы, и привидения им не мерещатся. И вновь случившееся останется никому не ведомой тайной, и вновь ни один суд в мире не сможет вынести по этому делу обвинительный приговор...

Приговор выносит художник. Приговор и тем, кого мучает нечистая память («тот, кого мучает память,— тот нас забыл и предал», — писал в своей поэме-завещании «Человеческая природа» Нурдаль Григ), и тем, кто вытравляет из памяти уроки национальной освободительной борьбы. Приговор тем, кто забывает и предает правду, родину, справедливость.

Вл. Матусевич

«ЧЕРНЫЕ КРЫЛЬЯ»

(Польша)



Роман «Черные крылья» стоит особняком в творчестве Юлиуша Каден-Бандровского. Известный буржуазный писатель довоенной Польши, отнюдь не отличавшийся прогрессивными взглядами, Ю. Каден-Бандровский заинтересовался однажды забастовочным движением в Силезии. Несколько месяцев он работал простым углекопом на одной из шахт Домбровского угольного бассейна, и такой метод изучения материала не замедлил сказаться на результатах творчества. Независимо от авторских намерений роман приобрел объективную силу разоблачительного документа. Читатель, ознакомившийся в книге с реальной обстановкой жизни польских горняков, нашел наиболее симпатичной в романе фигуру вожака коммунистов — к неудовольствию автора, считавшего впоследствии «Черные крылья» чуть ли не самой слабой из своих книг.

Разумеется, предпринимая экранизацию этого произведения, Ева и Чеслав Петельские и помогавший им в работе над сценарием Александр Стибор-Рыльский взглянули на события тех далеких лет нынешними, более зоркими глазами. Показательные контрасты шахтерской жизни, служившие еще со времен Золя отличным примером несправедливости общественного устройства, под рукой современных художников приобрели точность и трезвость социального анализа. Вместе с тем, освободившись от ряда необязательных, второстепенных линий и эпизодов романа, фильм выиграл и в лаконичности и в стремительности действия.

Петельские заявляли о намерении свести воедино в своей работе элементы политического, психологического и приключенческого фильма. Если не придираться к последнему определению и расшифровать его как занимательно, энергично построенное действие с налетом некоторой таинственности, то можно счесть намерения художников выполненными. Но тогда их опыт тем более заслуживает

Фильм «Черные крылья» удостоен на Третьем Московском международном кинофестивале Серебряного приза.

внимания как развитие и дополнение традиций историко-революционного жанра.

Тема, заявленная в названии фильма («черными крыльями» называют в народе дымные тучи над терриконами Силезии), трактуется авторами как бы не вширь, а вглубь. История катастрофы в шахте и забастовки горняков при желании могла бы стать поводом к эффектным всплескам интриги, к броским монтажным сопоставлениям... Петельские предпочитают другое: внимательное, неторопливое изучение своих героев, осторожное, ненавязчивое выявление их человеческой сущности. И тогда рядовой эпизод политической борьбы далекого 1923 года перестает быть для нас историей — из сторонних зрителей мы становимся участниками происходящего.

Почти все действие фильма развертывается в стане хозяев, и присмотритесь-ка, что это за кунсткамера. Директор Кёр, хитроумный и жестокий пройдоха, ради корысти хладнокровно планирующий гибель рабочих своей шахты (артист Чеслав Воллейко). Его коллега директор Кострынь (артист Казимеж Опалиньский), туповатый, никому не доверяющий, маниакально убежденный, что при всех затруднениях надо или увольнять рабочих, или снижать заработную плату. Его дочь Зуза (Беата Тышкевич), простодушно обещающая покориться всякому, кто вознамерится купить ее, соблазнить или просто взять силой, и, надо сказать, исправно выполняющая обещание. Ее мать (Мария Хомецкая), устраивающая дочке выгодную партию и между делом уступающая домогательствам ее еще только предполагаемого жениха, но совершенно несомненного любовника. Депутат Миневский (Здислав Карчевский), давно уже, в сущности, превратившийся в прижизненный памятник самому себе. Его сын Тадеуш (Станислав Нивинский), молодец с крепкими кулаками и с тоскливыми глазами безнадежного неудачника, стыдящийся своего всеми почитаемого отца и без стеснения навязывающий каждому какую-то немыслимую пасту для полов, которая вот-вот сделает его богатым... Какой хоровод духовных уродов! Авторам нет резона видеть в каждом из них конкретного виновника бедствий рабочих. Но таковы уже сами законы «сладкой жизни» этого маленького клана в Польше сорокалетней давности, что мы открываем по ним историческую обреченность мира сытых и праздных.

Внимание к каждому — вот принцип драматургии и режиссуры Петельских. Социальная функция персонажа еще не исчерпывает, по мысли художников, его человеческого, индивидуального своеобразия.

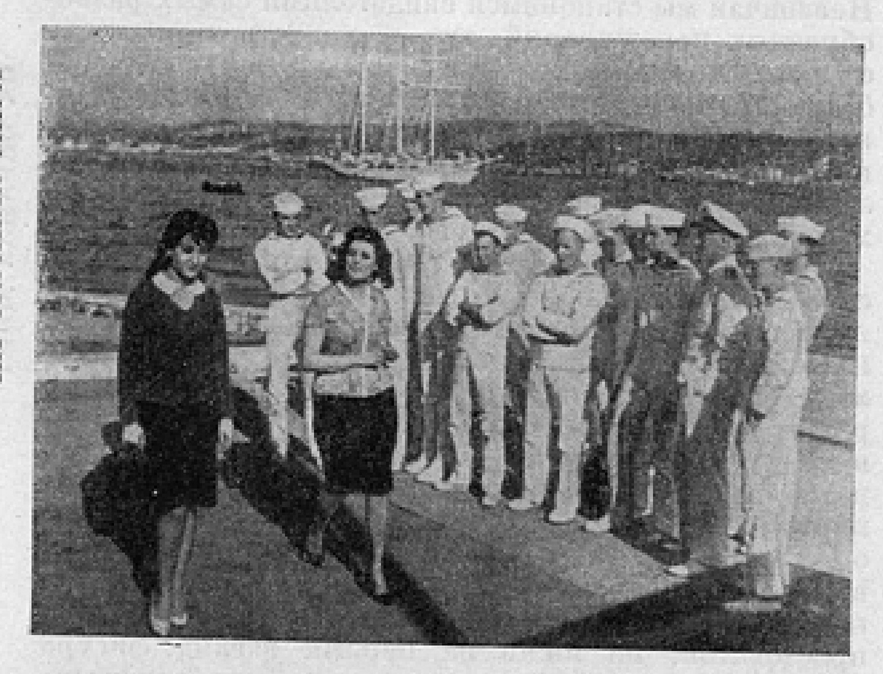
Как заманчиво было бы превратить депутата Миневского в послушную марионетку хозяев. Между тем образ этот оказался значительнее и серьезнее. З. Корчевский играет человека, одержимого своей идеей, своей великой, как он полагает, миссией всеобщей, абстрактной человечности. Ему равно ненавистны и «подстрекатель» Дусь и кровопийца Кострынь. Сломленный шантажом хозяев, вынужденный принять их условия, Миневский принимает этот удар судьбы с такой тоской, что на секундочку становится даже жаль этого по-своему величественного старца, так и не понявшего истинного смысла своей «миротворческой» деятельности. А короткая, буквально в несколько минут его встреча с сыном? Невзначай мы становимся свидетелями самых разнообразных переживаний: тут и радость при виде отпрыска, долго мотавшегося по белу свету, и беспокойство за него, и забота о своем благополучии, которому этот приход может помешать, и ярость, когда сын отказывается поверить в высокие устремления депутата, и горькое отчаяние, когда Томаш хлопает дверью отцовского дома...

Понимание героя и героического — одна из серьезнейших проблем нынешнего киноискусства. Авторы фильма не приемлют бытовавший одно время канон героя-всеведа, на голову, на две головы выше всех остальных, покорно заглядывающих ему в рот и умиляющихся каждому его слову. Коммунист Дусь в исполнении Войцеха Семена — это образ истинно реалистический, достоверный. «Я много партий сменил. Искал настоящую», — рассказывает он Томашу, и весь он — в этой будничной, без всякого пафоса интонации, с какой излагается его политическое и житейское святая святых. В этой-то простоватой, но лишь на первый взгляд, фигуре и нащупывают недавние создатели «Базы мертвых» и «Наводчика Калена» истоки подлинного героизма. Есть в Дусе, каким его играет Войцех Семен, черта, роднящая его с героями бабелевской «Конармии», которую так любит читать с эстрады актер. Это одержимость одной мыслью, некая всеподавляющая психологическая доминанта, выражаясь языком ученой литературы. В кулачной потасовке Дусь уступает Тадеушу Миневскому, в знаниях — безнадежно пасует перед его отцом. Но он и неизмеримо превосходит всех своей устремленностью в будущее, верой, почти инстинктивной, трогательной верой в близкое и полное торжество своего дела. Это сыграно Семеном так точно и убедительно, что мы называем маленького и щуплого Дуся героем задолго до того, как он гибнет, спасая товарища.

Режиссерски фильм Петельских подчеркнуто скромен. Случается, впрочем, эта скромность и сдержанность переходит в рассудочность. Интимная, доверительная интонация, с которой ведется рассказ, вовсе не исключает, конечно, патетики, но авторы, как бы не веря себе, время от времени прибегают к чрезвычайным мерам. То, скажем, на простенькие, незамысловатые кадры ложится торжественная медь оркестра, как бы возмещая отсутствующий пафос. То, глядишь, оператор Курт Вебер, снявший весь фильм в простой, непритязательной манере, вдруг преподносит нам еще и еще раз лошадиные копыта, взятые в различных изобретательных ракурсах, чтобы мы «прочувствовали» грозную, давящую силу конного полицейского патруля... Эти и подобные им досадные мелочи воспринимаются как чужеродные в ленте, так свежо и оригинально развивающей традиции одного из ответственнейших и нужнейших в искусстве социалистического реализма жанров.

В. Демин

«ЛЕТАЮЩИЙ КЛИПЕР» (ФРГ)



Роскошный документальный фильм. Новость. До сих пор мы знали, что роскошный фильм — это рекламные кантаты, воспевающие царственное безрассудство продюсеров, одним взмахом своих чековых книжек воздвигающих Иерусалимы и Вавилоны; это могучая индустрия, производящая исторический реквизит; это массовки, в которых, повинуясь властному голосу режиссерского мегафона, совершают эволюции боевые слоны или танки...

Роскошный фильм — это масштаб имитации, масштаб сооружаемой ложной действительности. Создатели такого фильма при всей их дотошности бутафоров не преследуют эффекта подлинности; они все время хотят, чтобы зритель всплескивал руками: как же это сделано и сколько же это стоит!

Роскошность и документальность, казалось, враждуют. В картине «Летающий клипер» доказывается, что ничего подобного...

Здесь все документально и все роскошно. Здесь все документально и ничто не подлинно.

То есть мы, конечно, не сомневаемся в том, что юные выпускники мореходной школы действительно совершили путешествие под парусами, заходя во все самые знаменитые порты Средиземноморья. Не сомневаемся, что Лиссабон снимался в Лиссабоне, Монте-Карло в Монте-Карло, Египет в ОАР. Не сомневаемся, что одному из гардемаринов в самом деле вырезали аппендикс, а другой получил посылку от своей любящей мамы.

В фильме есть такой эпизод. Где-то в открытом море капитана вызывают в радиорубку. Известный репортер просит разрешения прибыть на борт. Ему заказан фотоочерк. Разрешение дано. Журналист тут. Он профессионально общителен, очень немолод, энергически весел. Коньяк со льдом, деловой разговор. У журналиста есть свои идеи. Когда он отснимет жизнь на паруснике — «корабельные будни»,— он прокатит троих из команды до верховьев Нила (что-то вроде «наши славные ребята путешествуют к истокам цивилизации...»). «Кто будет счастливчиком?»— оживленно любопытствует дикторский текст.

Пожилой пробойный фоторепортер — как бы персонификация того метода, которым сделан фильм, того стиля, в котором он сделан. В операторском деле есть прием — съемка через тюль. Здесь своего рода съемка через целлофан. Съемка жизни в стандартной яркой расфасовке. Съемка для иллюстрированного журнала с отличной печатью, с дивной бумагой и с массовыми тиражами.

В отличие от классических «роскошных» фильмов «Летающий клипер», вероятно, не так уж дорого обошелся. Поездку не надо было финансировать, она и так входит в учебную программу мореходной школы, нет ни одного приглашенного актера — авторы картины благодарят капитана такого-то за согласие сниматься, равно как благодарят командование американского шестого флота за любезное содействие*.

Роскошность обеспечивается выборочностью. В фильме есть бессмертная фраза. Корабль стоит на рейде. Команда отпущена на берег. Диктор произносит с глубокой ответственностью: «Безусловно, самое интересное в Барселоне — это конные игры барселонских полицейских».

Вот, понимаете, сходите вы в совершенно незнакомый город. Огромный, знаменитый. Святой город испанской гражданской войны. Помните, корабли с беженцами, с детьми уходили под бомбами из все еще державшейся столицы Каталонии... Пятьдесят семь строк энциклопедической справки обрушивают на вас невероятное множество событий, пережитых Барселоной со времен Карфагена и Рима, готов и мавров. «Университет (основан в XV веке)... Архитектурные памятники средневековья ...Крупнейший промышленный и портовый город Испании ...«Красное кольцо»... Крупнейший центр рабочего движения... Слова Энгельса, что история Барселоны «знает больше баррикадных боев, чем история какого бы то ни было города в мире»...

И вот, освобождая вас от необходимости глядеть, осваиваться, вникать, вам дают четкий, надежный ориентир. Великая безапелляционность туристского справочника: «Проезжая, поверните голову налево». Ищите в Барселоне конные игры полицейских. Если вы их увидели, мы вас поздравляем: теперь вы знаете Барселону. Все. Можно ехать дальше.

И едут дальше. Под сень пирамид, до верхних, с опасностью для жизни досягаемых камней — изрезанных, изрубленных, измаранных надписями, которые на всех наречиях мира свидетельствуют, что здесь действительно были молодожены такие-то и отмечавшие именно здесь свою серебряную свадьбу такие-то. К подножию Парфенона, где всем не до Парфенона, лишь бы успеть купить подешевле настольный Парфенончик (для интеллектуалов продаются менее ходовые эрехтейончики). В бухту Золотой Рог, где туристский справочник, упомянув, конечно, об Айя-Софии, дружески подмигивает вам, намекая, что в древней гавани найдутся вещицы позанятней. И вот уже рослые ребята стройными рядами следуют за своим ангелом-гидом в квартал удовольствий. Режиссер скромен и опускает зана-

---

Фильм был показан на конкурсных просмотрах Третьего Московского международного кинофестиваля.

* Американский шестой флот в Средиземном море для режиссеров Германа Лейтнера и Рудольфа Нуссгрубера—нечто такое же приятно-обязательное, как пинии на берегу Неаполитанского залива. Все введено в круг привычных представлений, все обладает естественностью банального; авиаматка снята с некоторой восторженной фамильярностью: так сказать, авиамамочка...

вес, а дикторский текст с некоторым приятным поеживанием сообщает, что не обошлось без греха...

Мир сокращен и упакован. Удобен для потребления. Сокращен, как «Война и мир» в переложении для «покет-букс». Получил такую же приятно гладкую лаковую обложку. Мир в боковом кармане. Считайте, что он ваш.

Ах, чего они только не видели, эти рослые нежелатые морячки, где они только не были... Они высаживались в Италии, и им устраивал прогулку местный женский клуб мотоциклисток (на правах хозяек страны девушки вели свои мотороллеры, а гости сидели сзади, обнимая их за талии. Дикторский текст хихикал от удовольствия: дикторский текст был в восторге от юмора положения...) Они высаживались и в Турции, и Турция угощала их местным блюдом — верблюжьими боями. Самого долговязого из парней, лепеча, тянула за матросский клеш чумазая малютка: малютка была затем посажена на плечи и поблескивала сверху маслинами глазок... Они были в Греции, и Греция потчевала их торжественным церковным действом, когда духовенство, сияя золотом облачения под аттическим солнцем, благословляло флот, уходящий в море...

Снято все это так, словно верблюды, сплетая мохнатые шеи, только и заботились о том, чтобы не подвести авторов туристского справочника; словно греческие иереи были на жалованье все у той же туристской фирмы; словно девчонку-турчанку гримировали все на те же деньги, поддерживая ее экзотическую замурзанность. Жизнь исчезала. И подлинный камень Хеопса и Хефрена, нетленный мрамор Эллады читался на экране как фирменное папье-маше, и думалось, до чего же здорово это подделано и во сколько оно обошлось...

Происходила «дедокументализация» действительности.

Точно так же трансформировался в фильме живой, реальный человек, командир парусника (тот самый, которого благодарят в титрах). Поистине, составляет загадку с точки зрения теории искусства, как натура, снятая вроде бы нарочито как натура, теряет свои свойства натуры, мгновенно кристаллизуясь в штамп. Англичанин, он мгновенно становится штампом англичанина. Потомственный моряк — штампом потомственного моряка. Нежный отец — сладостным штампом нежного отца... Ну что тут плохого: командир корабля в свободные часы искусно и любовно вырезает модель парусника в подарок сыну,— а вам противно!

Драматургия «Летающего клипера» копирует построение научно-популярных книжек для детей, как их писали в старину. Ну, предположим, мальчик отправляется в кругосветное путешествие. Мальчик любознателен, а его собеседники словоохотливы. Получается «бедекер» в диалогах: «Не знаете ли вы, что это за сооружение?» — «Да, я знаю, что это за сооружение. Это знаменитая пирамида Хеопса. Возведена она, мой молодой друг, как усыпальница одного из фараонов, скончавшегося задолго до рождества Христова. Высота ее...» Весь смысл книги — в том, что читатель может из нее извлечь, какова именно высота и какой именно фараон.

В таких книжках полагаются оживляющие моменты: опасности и комические происшествия. В «Летающем клипере» есть небольшая буря и операция аппендицита: вертолет отвозит заболевшего Удо на американский военный корабль, где юноше спасают жизнь. В комическом интермецпо выступает шимпанзе. Шимпанзе не дал себя «дедокументализировать» и довольно симпатичен, хотя его заставили шалить по штампам проказ «любимца команды»... Но основное, так сказать, в познавательном.

Объектив кинокамеры в «Летающем клипере» исполнителен, технически безупречен, глуп. Будучи технически безупречен, он все-таки кое-что на пленку переносит: неизбежно прекрасны кадры моря, парусов, наклонных и округлых; неизбежно прекрасны базальты нильской долины — розовые, серые, коричневые, и песок, вобравший в себя три этих тона; прекрасен исход ночи, минута единой гаммы моря, парусов и неба. Но в это не вглядываются. Этим не дорожат. Зато с какой же терпеливостью зеваки объектив глазеет там, где положено глазеть. Глазеет там, где сигналит группе гид. Где для посетителей подано зрелище.

Глазеет вместе с Удо на то, как садятся самолеты на палубу авиаматки: один, и второй, и четвертый, и восьмой... Глазеет на автогонки в Монако, когда приземистые, воняющие и ревущие спортивные машины бессмысленно и одержимо проносятся, проходя все те же три километра, все те же три километра трассы: опять мимо поворота, отмеченного рекламой папирос «Крейвн», опять по спуску, где плакат призывает заправляться у бензоколонок «Эссо», все возвращаясь и возвращаясь к стартовой точке, над которой реет транспарант, славящий вермут «чинцано».

Эта механичность и повторяемость гонки, скучной и смертельно опасной могла бы стать т е м о й. Но она предстала перед камерой, которая ничего не понимает и ничего не хочет понимать.

Над стартовой и финишной точкой подобного фильма также должен реять некий деловой призыв. Если не «пейте «чинцано», то «плаванье под парусами — лучший отдых». И фильм действительно кончается призывом: содействуйте сохранению старинного парусного судоходства в наш атомный век!

На этом можно было бы поставить точку. А можно добавить еще одно соображение.

За последнее время появилось немало фильмов, построенных на монтаже старых кинодокументов. Например, «Сентябрь» Ежи Боссака или «К оружию, мы фашисты!» Лино Дель Фра. Эстетический эффект этих работ связан с несоответствием взгляда кинокамеры и взгляда, монтирующего старые кадры нового режиссера. Скажем, польские операторы, снимавшие в тридцать девятом году парад кавалерии, искренне были уверены, что снимают зрелище внушительное и парадное,— они не предвидели гибели блистательной и беспомощной конницы, заживо промолотой танковыми колоннами Гитлера. Итальянские операторы, снимавшие Муссолини на его знаменитом балконе, снимавшие его восторженно запрокинутыми камерами снизу, были патетичны,— сейчас эти кадры, взятые режиссером в безжалостный исторический контекст, разоблачительны. Они были фотографиями. Сейчас возник эффект образный. Возник сдвиг.

В этом смысле работа тех, кто снимал «Летающий клипер», по-своему незаменима. И, скажем, эти самые конные игры полицейских Барселоны будут кладом для режиссера, который сделает картину о франкистской Испании.

И тогда документу будет возвращена его честь документа. И искусство извлечет из него его образную заряженность.

А. Иноверцева

«ВЗДЫХАТЕЛЬ»

(Франция)



В кинокритике есть давняя традиция писать о кинокомедиях легко и весело, стараясь как можно более точно передать самый характер смешного, творческую «атмосферу» произведения. Я бы хотел на сей раз отойти от этой традиции. И не потому, что картина, о которой идет речь, недостаточно смешна. Скорее наоборот, в ней, в отличие от многих комедий, нет эпизодов, призванных служить прежде всего развитию сюжета, а посему менее смешных. Сюжет оказывается отодвинутым куда-то на второй (а может быть, и на третий, четвертый — я не знаю, сколько бывает их в произведении) план. В какое-то время устаешь смеяться, легкие отказываются выбрасывать воздух, голосовые связки — издавать звук, продолжает реагировать лишь голова. И тут-то начинаешь не просто реагировать смехом на смешное, но еще и оценивать, сравнивать, сопоставлять.

Надо сказать, что фильм «Вздыхатель», снятый Пьером Этексом (он и сценарист, и режиссер, и исполнитель главной роли в этой картине), трудно понять как художественное явление без целого ряда сопоставлений, анализов, генеалогических экскурсов. Кое-что удается установить еще до просмотра фильма: Этекс пришел из цирка; он был ассистентом Жака Тати на съемках «Моего дяди»; любимым кинокомиком его, которого он ставит даже выше Чаплина, является Бестер Китон (об этом сам Этекс не устает повторять во всех своих публичных выступлениях). Уже одно такое сочетание цирковой клоунады, иронии Тати и юмора Бестера Китона дает повод для размышлений: не окажется ли все это очередным поводом для комедийного эклектизма, где автор собирает, как говорится, с мира по нитке...

Просмотр фильма к этим сложностям добавляет целый ряд других, не менее серьезных. Становится очевидным стремление автора ассимилировать в своей работе многие тенденции мирового кино прошлого и настоящего. В фильме угадываются не только те три источника, на которые указывает сама биография Этекса, но и некоторые иные. Есть тут и элементы комедийной техники Чаплина, есть нечто от современной киноэксцентриады.

Было бы очень просто судить о фильме и его создателе, если бы речь шла о панораме разных форм и типов комического, собранных воедино пусть даже талантливым собирателем. Но Этекс — не собиратель чужих трюков, а его фильм — не хрестоматия по истории кино. Если попытаться определить сущность комедии Этекса, то это — с т а р о е п о - н о в о м у.

Бесстрастность Бестера Китона, которой тот славился, становится у Пьера Этекса поводом для создания маски персонажа, весьма современного и хорошо нам понятного. Бесстрастность первого была откровенной условностью пришедшего из мюзик-холла комика: герои Бестера Китона смешили, не наводя на грустные размышления. Этекс, взяв ту же, казалось бы, бесстрастность, нашел в ней совершенно иную основу. Его герой — типичное следствие отчуждения личности при капитализме, он выхолощен и односторонен в своем внутреннем мире. Гипертрофия одной из сторон его личности делает вздыхателя последовательным до нелепости как в научных занятиях, так и в поисках любви. Неудачи героя на этом поприще — не столько следствие комических недоразумений, сколько результат именно этой вот расчлененности личности. Способный к одному, герой оказался негодным к другому.

Тут, кстати сказать, Этекс подходит к возможности социальной проблематики своего произведения, но — увы! — ограничивается лишь самыми общими подступами к ней. Происходящее — в который раз!— объясняется в кинокомедии лишь чудаковатостью, странностью героя, его индивидуальными качествами.

Свойства фильма, проявившиеся в его концепции в целом, дают о себе знать и в частном — в выборе средств, в кинематографическом языке. Я приведу несколько примеров, показывающих не только изобретательность и талант автора, но и характер художественного осмысления тех или иных приемов.

Свидетельством высокого мастерства Этекса служат эпизоды, в которых автор нанизывает на один событийный стержень ситуации и трюки, объединенные единством ритма или динамики, единством места действия или участников происходящего. Непринужденность, я бы сказал, виртуозный блеск, с кото-

---

Создателю фильма «Вздыхатель» Пьеру Этексу присужден на Третьем Московском международном кинофестивале почетный диплом за первую работу в качестве автора сценария, режиссера и актера.

рым сделаны в фильме переходы,— пожалуй, самая удивительная особенность режиссуры Этекса во «Вздыхателе».

Переходы у Этекса интересны не только умением «завязывать» комедийную ситуацию вокруг отдельных вещей (скажем, губная помада, которую сначала по ошибке приняли за зажигалку, а потом она стала поводом для семейного скандала), но и переосмыслением известных средств. Стоп-кадр и его возможности, например, используются в кинокомедиях со дня их появления. Во «Вздыхателе» каскад сцен, снятых с помощью стоп-кадра (одевание героя перед выходом в город, его грезы и первая часть прогулки по городу), позволяет передать не только мгновенную смену событий, не только мечты героя, но и — самое интересное — неожиданные столкновения поэтических грез с трезвой реальностью жизни.

Или еще одно классическое средство кинокомедии— выключенная фонограмма и как следствие эффект несоответствия «громкого» изображения и экранной тишины. Герой фильма, занимаясь наукой, никак не может сосредоточиться: мешают звуки фортепьяно,— за стенкой упражняется живущая в их семье студентка шведка Ильке. Он затыкает уши ватой (здесь фонограмма, естественно, исчезает), и когда вошедший в комнату отец произносит длинную речь, то герой не слышит ее, ибо не видит говорящего. Это смешно, но здесь еще Этекс остается в рамках того, что хорошо известно. Далее, развивая ту же тему, автор находит новые повороты старого мотива. Герой с ватой в ушах бреется электрической бритвой, смело движется по комнате, шнур натягивается, бритва выключается, одновременно падают задетые шнуром вещи, в комнате раздается грохот,— но всего этого не слышит Вздыхатель. Если в первом случае смешное построено на том, что герой не слышит появления звука, то тут он не замечает его исчезновения: очень смешно видеть Вздыхателя бреющегося выключенной электрической бритвой. Этекс идет еще дальше: он переосмысливает мотив глухоты, переводя его в совершенно иную плоскость. Вздыхатель, решивший во что бы то ни стало найти себе подругу жизни, говорит шведке Ильке которую он до тех пор просто не замечал: «Будьте моей женой». И слышит в ответ стереотипную фразу: «Я не говорю по-французски». В конце фильма, основательно проштудировав учебник французского, Ильке, наконец добирается до смысла произнесенных Вздыхателем слов — она как бы вынимает вату из ушей. Решение, найденное в одном эпизоде, сменяется много позже контррешением, противоположным по смыслу, но столь же смешным и дополняющим первое.

Для Этекса, надо заметить, стремление к такого рода парности комедийных трюков весьма характерно. Сказав одно, он старается ниже сказать и противоположное. Дама, сидящая в машине, оказывается красиво причесанной собакой, а на собачьем поводке прогуливают ребенка. Или еще более сложное противопоставление. Вздыхатель, увлеченный эстрадной певицей, достает ее изображение в рост из папье-маше и приносит к себе домой. Он старается на палец руки манекена надеть кольцо: для него фигура из папье-маше стала живой. В другом месте, чтобы пробраться в театр, где происходит концерт певицы, Вздыхатель становится таким же манекеном из папье-маше: он окостеневает, его, как куклу, рабочие сцены вносят за кулисы. Сначала манекен стал человеком, потом человек — манекеном. Это буквально. Но есть и более глубокий смысл: Вздыхатель идет по шумной улице, его толкают прохожие, при каждом толчке направление его движения меняется, и вот уже он идет в прямо противоположном направлении, как большая заводная кукла.

Этот трюк не нов, его можно встретить в старых комических. Но в сочетании с парой, названной выше, он создает образ, исполненный глубокой мысли.

Тема превращения человека в манекен, в механизм (решенная, конечно, не столь остросоциально, как Чаплином с его образом сборочного конвейера) проходит в нескольких сценах фильма. Вот, например, Вздыхатель перед телевизором. Загипнотизированный и оглушенный непритязательным телезрелищем, он сидит как истукан, впившись глазами в экран. Все окружающее перестает в этот момент существовать для нашего героя. Он производит движения привычные, правильные, как автомат. Достаточно одному из звеньев этого автомата сработать неверно, как все остальное, оставаясь все так же последовательным и точным, превращается в абсолютную нелепицу. Поднос с чаем чуть сдвинут в сторону, и потерявший всякий контроль над собой манекен-телезритель наливает молоко в сахарницу (вместо чашки с чаем), крышку от молочника опускает в чайник, вместо чашки берет в руки сахарницу и т. д., вплоть до того, что мажет варенье, как на хлеб, на блюдце и откусывает его край. Происходящее на экране не просто смешно: в гротескно преувеличенной неуклюжести Вздыхателя угадывается автоматизм, заменивший рассудок, машинизация, подавившая человека. Правда, в дальнейшем Этекс характером происходящих событий несколько меняет акценты, отказываясь от возможных социальных выводов. Оказывается, Вздыхатель тупеет перед телевизором прежде всего от любви: он видит на экране певицу, в которую тут же влюбляется, и все остальные эпизоды посвящены его попыткам найти телезвезду. Это, конечно, делает сцену с телевизором мельче, хотя новый поворот событий позволяет Этексу создать несколько довольно метких и злых эпиграмм на чудовищный и нелепый культ «звезд» во Франции.

Трудно рассказать обо всех удачах фильма: в каждом его эпизоде есть что-то интересное, достойное разговора. Большинство трюков, даже если это почти цирковая буффонада, отличается стремлением автора не ограничиться смешным, но пойти дальше, сказать нечто важное. Чаще всего это лирические мотивировки или своего рода «комедийные раздумья». Персонаж, созданный Этексом на экране, несмотря на внешнее отсутствие психологизма, застылость мимики, способен если не думать сам, то вызывать нас на размышления. Правда, характер этих размышлений своеобразный: они коротки, импульсивны, мгновенны. Одна мысль незамедлительно сменяется другой, как сменяют на экране одна другую сцены. Привычное оружие комических лент — стремительный, легкий ритм— доведено Этексом до необычайной остроты. Вместе с тонкостью переходов и изысканным вкусом, ритм во «Вздыхателе» подчас определяет большинство драматургических особенностей строения произведения.

Фильм хорошо снят оператором Пьером Леваном, в нем неплохо играют партнеры Этекса в разных

ролях, но художественное своеобразие картины определяется одним человеком. Здесь мы имеем случай «авторского» кино, которое в комедии способно давать хорошие результаты. Этекс, как и Чаплин, как и Тати, сам сочиняет, сам ставит и сам исполняет свои комедии. Это позволяет ему полнее и четче выразить свое «я», создавать целое, а не отдельные его части. Этот род комедии больше, чем какой-либо иной, дает художнику право и силы активно вмешиваться в жизнь общества, указывать на его несовершенства, показывать окружающее в беспощадном зеркале сатиры.

«Вздыхатель» остановился в преддверии сатиры, имея все основания стать произведением с остросоциальным зарядом. Сам Этекс, отвечая на упреки этого рода, постоянно утверждает, что его фильм социален. Возможно, в этом сказывается то, что для автора в его замысле, в самом материале, выбранном для картины, социальные мотивы не были чем-то совершенно чуждым, начисто отвергаемым. Как всякий талантливый художник, Этекс ощущал общественную подоплеку происходящих в его фильме событий. Ощущал, но не выразил с достаточной мерой четкости. Это во многом ослабило его «Вздыхателя».

Ан. Вартанов

«КУБА — ДА», «ПРЕКРАСНЫЙ МАЙ»

(Франция)

Маркер популярен во Франции. Почти каждый его фильм — заметное событие. И все это — без того, чтобы он совершал перевороты в документальном кино, ошарашивал неожиданностями. Среди современных французских документалистов Маркер далеко не самый радикальный. Он менее, чем другие, настаивает на полной самостоятельности документального кино. Маркер куда более связан с традицией французского художественного кино, вообще с французской культурной традицией. Лет десять назад, когда Маркер только начинал, такая позиция могла бы показаться компромиссной, сейчас же она, безусловно, перспективна. Ибо за это время документальное кино Франции не только получило широкое распространение, но и обнаружило свои границы. Выступив против условности художественного кино, потерявшего во многих случаях связи с жизнью, выдвинув и осуществив лозунг «киноправды» (cinéma-vérité), оно, восприняв этот лозунг как самоцель, само стало испытывать потребность в художественных, а затем и гражданских идеях.

У Маркера в них нет недостатка. В его фильмах «киноправда» гармонически соединяется с «киноигрой», с выдумкой, с остроумным трюком. Главное же, в его фильмах «киноправда» становится основой размышлений, сопоставлении, обобщении.

Маркер — один из создателей современного типа документального фильма — проблемного по теме, личного по интонации, по манере, по внутренней логике. Важный элемент фильмов Маркера — их текст, литературный и живой, написанный в лучших традициях французской интеллектуальной прозы и политической журналистики. Текста много, но он не назойлив. Кинематографическая техника Маркера столь гибка и разнообразна, столь активна, что обилие слова не превращает его фильмы в разговорные.

Маркер — странствующий документалист, поэзия его фильмов—поэзия новых впечатлений, поэзия впечатлений непосредственных. Фильмы Маркера отражают растущую у человека западных стран потребность увидеть все самому, прорваться к реальности, минуя те кордоны, которые установила лживая официальная пропаганда. У Маркера недаром постоянные конфликты с цензурой: он показывает то, что находится под запретом, на что имеется обязательное официальное мнение. В 1961 году, в разгар антикубинской кампании, он показал Кубу.

«Куба — да» принадлежит к серии работ Маркера, посвященных новым социалистическим странам, новым общественным отношениям, новым государственным образованиям. Новизна страны — главное содержание фильма. Фильм торопится запечатлеть революцию у ее исторического начала. Куба в фильме Маркера — страна, над которой не господствуют издавна сложившиеся порядки, в которой все рождается сейчас и все рождается впервые. Куба в фильме — страна, не обремененная своим прошлым. Конечно, это ракурс специфический, очень французский: прогрессивная французская литература наших дней чрезвычайно остро реагирует на засилье во Франции вековых государственных традиций, на власть изжившей себя общественной формы. На Кубе Маркер нашел то, по чему истосковался на родине. Отсюда такая радостная, ликующая тональность фильма, хотя он снимался в тревожные для Кубы дни — ожидания контрреволюционного вторжения. Вообще «Куба — да» — фильм очень лиричный, несмотря на то, что автор не присутствует ни в кадрах, ни в сопроводительном тексте. У Маркера фактически две цели — дать объективную информацию о Кубе и побывать на ней, подышать ее воздухом, потолкаться среди ее загорелых парней и девушек. Особый мотив фильма — толпа. Маркер — поэт толпы, что редкость в современном западном искусстве. Известно, что страх толпы преследует многих западноевропейских интеллигентов, переживших фашизм. Для них толпа — это погром, это насилие, это одичание; там, где толпа — там безумие; в толпе человек перестает быть человеком и становится зверем. Маркер видит и дает увидеть совершенно другое. Разноликая толпа в его кубинском фильме — образ равенства и братства, образ свободы. В толпе свобода — фильм показывает, как торопятся влиться в толпу прохожие, как в общем людском танцующем потоке каждый раскрепощается, начинает вести себя самостоятельно и активно. Сгрудившуюся толпу Маркер снимает долго, зачарованный ею. Эпизод массового танца — главный в фильме еще и потому, что позволяет понять душу Кубы. Танец возникает неожиданно и самовольно — из торжественного шествия, которое, важно начавшись, вдруг ломается, обрываясь на полпути. Танец перечеркивает официальную церемонию. Танец увлекает всех, участников и зрителей, командиров и подчиненных.

Кубу Маркер снимал с мыслями о Франции. Францию — с мыслями о Кубе, с мыслями об Алжире и

Фильмы «Куба — да» и «Прекрасный май» показывались на Третьем Московском международном кинофестивале вне конкурса.

о бывших французских колониях в Центральной Африке, с другими мыслями, столь же настоятельными. Так возник «Прекрасный май», удивительный фильм — в нем и социология, и политика, и поэзия. Фильм откликается на все важнейшие политические события недавней бурной парижской весны 1962 года. Но и чарующая поэзия весеннего Парижа волнует Маркера ничуть не меньше, да и сам Париж снят Маркером так красиво, так вдохновенно, как, пожалуй, мало кто его снимал. В фильме используется популярная ныне во Франции форма киноинтервью: режиссер заговаривает со случайными встречными, записывает на магнитофон их слова, снимает киноаппаратом их самих, затем монтирует некое целое. Фильм Маркера — ясное и законченное социологическое исследование Парижа в определенный момент истории — май 1962 года. Даны типы, принадлежащие к различным слоям и группам населения, определены их взгляды на жизнь. Но фильм Маркера далеко не сводится к трезвому социологическому итогу. Очарование фильма — в свежести впечатлений. Фильм демократичен. Новизну впечатлений Маркер находит там, где ее давно не ищут: в массовом, обыденном человеке, человеке с улицы, человеке, лишенном сенсации. Во французском документальном кинематографе Маркер осуществляет отчасти то же, что Мане, Ренуар, Дега осуществляли во французской живописи.

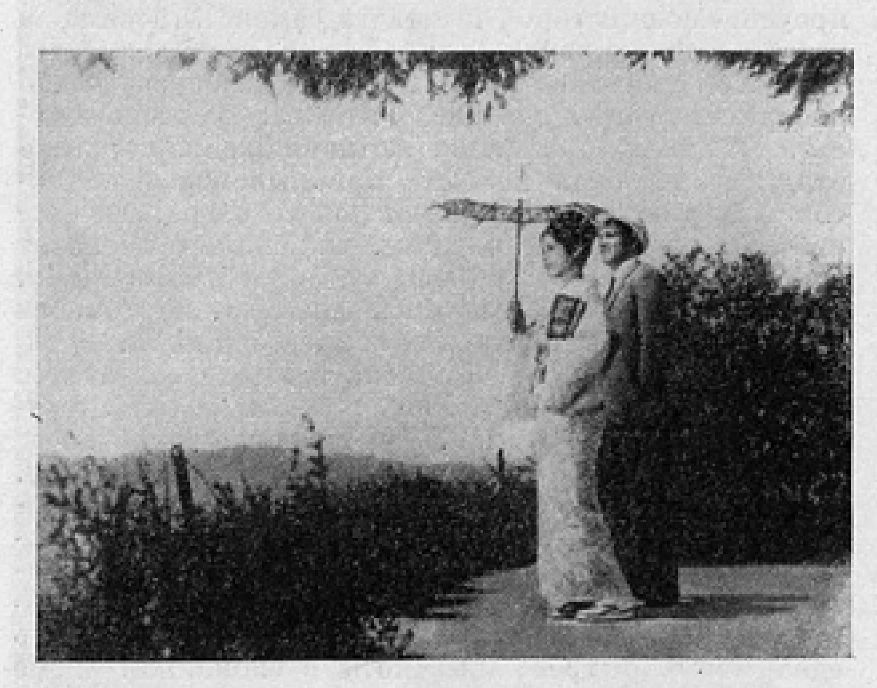
Один из эпизодов фильма — военный парад, торжественная, высокопарная церемония. Присутствует вся официальная Франция. Официальная Франция демонстрирует, какой она хочет видеть страну. Фильм же Маркера — дела и дни, мысли и надежды Франции неофициальной, Франции, какой она есть на самом деле. Маркер цитирует неофициальную Францию, дает ей высказаться открыто и сполна. Маркер симпатизирует этой неофициальной Франции уже за одно то, что она чужда, а нередко и насмешлива по отношению к Франции официальной. За то, что она не обманута и не желает участвовать в опасных военных играх. Но Маркер констатирует и другое — общественную апатию, чрезмерное стремление к комфорту, привязанность к квартире, к телевизору. Фильм о Париже снят как бы по контрасту к фильму о Кубе. Сама форма киноинтервью — чреда персонажей, изолированных от фона и друг от друга, создает образ всеобщей изолированности, обособленности, образ, документально удостоверенный ответами, мыслями и судьбами многих интервьюируемых. Париж Маркера — город одиночек, самоотверженных или самопоглощенных. Неожиданно большое место в фильме занимает особая категория парижан, на которую до Маркера никто, кажется, не обращал серьезного внимания,— получудаки-полуманьяки. Их несколько: два изобретателя, любитель-художник, важное официальное лицо, танцор (правда, этот последний, рекордсмен по твисту, сильно смахивает на шарлатана). Они безобидны, но кто знает, куда может увести потеря здравого смысла и чувства реальности, нарушение естественных контактов с окружающими. Бесстрастный, по видимости, фильм Маркера проникнут тревогой относительно будущего Франции.

Фильмы Криса Маркера свидетельствуют о широких возможностях современного документального кино, о его способности решать важные общественные и художественные проблемы и даже отражать внутренний мир человека.

В. Гаевский

«КАМНИ ХИРОСИМЫ»

(Япония)



О чем этот фильм? О трагедии Хиросимы, о разрушенном счастье и загубленных жизнях? И об этом тоже. Но главное — это фильм о стойкости, о благородстве и мужестве, о силе духа народа.

Японские кинематографисты долгое время не решались сделать трагедию Хиросимы темой художественного кинопроизведения. В 1952 году, когда Кането Синдо работал над фильмом «Дети Хиросимы», боль и горе еще прочно жили в каждом доме, у людей не было сил их скрывать и прятать. Отсюда прямое обращение художника к трагедии народа. Он подходит к теме как бы изнутри, обращается к зрителям как бы от имени самих жертв.

Но совершенно очевидно, что в 1963 году, через восемнадцать лет после катастрофы, о ней не будешь говорить теми же словами, что и десять лет назад. На месте недавних пепелищ возник новый город. Современные архитектурные ансамбли, бетон, асфальт и стекло прикрыли былые раны. Притупилась боль в сердцах людей, и они научились прятать ее от чужих глаз.

Поверхностному наблюдателю может показаться, что прошлое живет сегодня в Хиросиме лишь в стенах музеев, граните памятников и стерильно чистых, теперь уже почти пустых палатах госпиталя. Это и дало основание кое-каким заокеанским наблюдателям цинично утверждать, что Хиросима полностью оправилась от последствий атомного взрыва и сейчас лишь спекулирует на былом горе.

Именно это и определило в первую очередь замысел и построение фильма Кодзабуро Иосимура «Камни Хиросимы». В первых кадрах он представляет нам Хиросиму и ее жителей такими, какими их видят приезжающие туристы и случайные посетители. Он водит нас по холодным пустым залам музея, обжитым палатам госпиталя, по чисто выметенным улицам города, на вид такого же обычного, как сотни других городов на свете. Он заставляет героя

Фильм показывался на внеконкурсных просмотрах Третьего Московского международного кинофестиваля. Удостоен почетного диплома Советского комитета защиты мира.

фильма журналиста Кияма пытливо всматриваться в улыбающиеся лица прохожих, недоверчиво трогать булыжники мостовой, удивляться обилию рекламы, ресторанов, баров: неужели этот шумный, преуспевающий город и есть та самая Хиросима, о незаживающих ранах которой он должен написать? Режиссер знакомит нас с людьми, непосредственно пострадавшими от атомного взрыва: беспечно мурлычет песенку опаленная взрывом женщина; лихо отплясывает юная невеста, прикрыв отросшей косой ожог; некоторые сумели даже превратить свое несчастье в предмет бизнеса. Они ничего не хотят вспоминать, на все вопросы отвечают привычными, много раз произносившимися фразами, которые не бередят ран, не оживляют воспоминаний.

Поначалу, пока не поймешь замысла создателей фильма, это воспринимается чуть ли не как отсутствие авторской позиции. Это холодное и вроде бы бесстрастное повествование стороннего наблюдателя, который стремится лишь к предельной документальности своего рассказа. Камера скользит по всему спокойно, ровно, лишь время от времени выхватывая отдельные детали; то обгоревший скелет дома, то фотографию, то памятник... Но пока это лишь едва заметные тревожные ноты в спокойном ритме повествования.

Кияма очень быстро убеждается, что его поиски бесплодны: ему не удается обнаружить ни одного случая проявления последствий атомного взрыва, и он готов уже покинуть Хиросиму. Его удерживает лишь любовь к красавице Акико. И вдруг течение фильма резко меняется: спокойное и созерцательное в начале, оно вдруг приобретает стремительность и динамику, тревожные ноты, которые ранее лишь слабо угадывались, звучат теперь отчетливо и резко, действие вдруг приобретает трагедийный накал, за которым чувствуется неминуемая катастрофа.

Катастрофа разражается в тот момент, когда Кияма видит изуродованное взрывной волной тело Акико... Вот он — смертоносный взрыв: в теле женщины, в искалеченной руке ребенка, в слабых, словно обесцвеченных улыбках жителей. Рушится видимое благополучие, и за ним проступает старая, незатихающая боль. Призрачным и непрочным оказывается кажущееся благоденствие жителей Хиросимы. Они — как подвергшаяся радиации морская галька, которую показывает Кияме Акико. Страшная энергия сохранила им внешнюю форму, но полностью разрушила изнутри. Пока эти камни лежат спокойно на дне моря, они ничем не отличаются от обычной гальки. Но чуть сдавите эти камешки, и они рассыплются в прах. Таким живым камешком Хиросимы оказывается и Акико. Здоровая и прекрасная внешне, она надломлена белокровием, и малейшее изменение привычного образа жизни, самые незначительные жизненные волнения грозят ей смертью. Таких обреченных в Хиросиме тысячи. Ни одним словом, ни одним жестом не выдают они своей слабости, идя навстречу ранней смерти. В официальной статистике они не будут значиться как погибшие от атомной бомбы. И уж, конечно, гибели их не заметят жестокие и равнодушные люди, кричащие о возрождении и благоденствии Хиросимы.

Трудно сказать, написал ли в конце концов журналист Кияма статью о незаживающих ранах Хиросимы, но бесспорно, что Кодзабуро Иосимура создал об этом волнующий фильм. Несмотря на мелодраматичность сюжетной линии, автору удалось рассказать о чувствах и переживаниях героев, не впадая в сентиментальность, скупо и сдержанно. Именно эта сдержанность рождает атмосферу удивительной чистоты силы чувства и героев картины и ее авторов. Строгость пропорций, лаконизм, точность, выразительность кинометафор создают особый строй фильма: скромный, избегающий броских эффектов, как бы весь в себе. Это находится в прямой связи с основной мыслью фильма: большая, истинная боль не кричит о себе, не стремится выставить себя напоказ, она обычно глубоко скрыта и открывается только неравнодушным глазам и сердцам.

С. Васильева

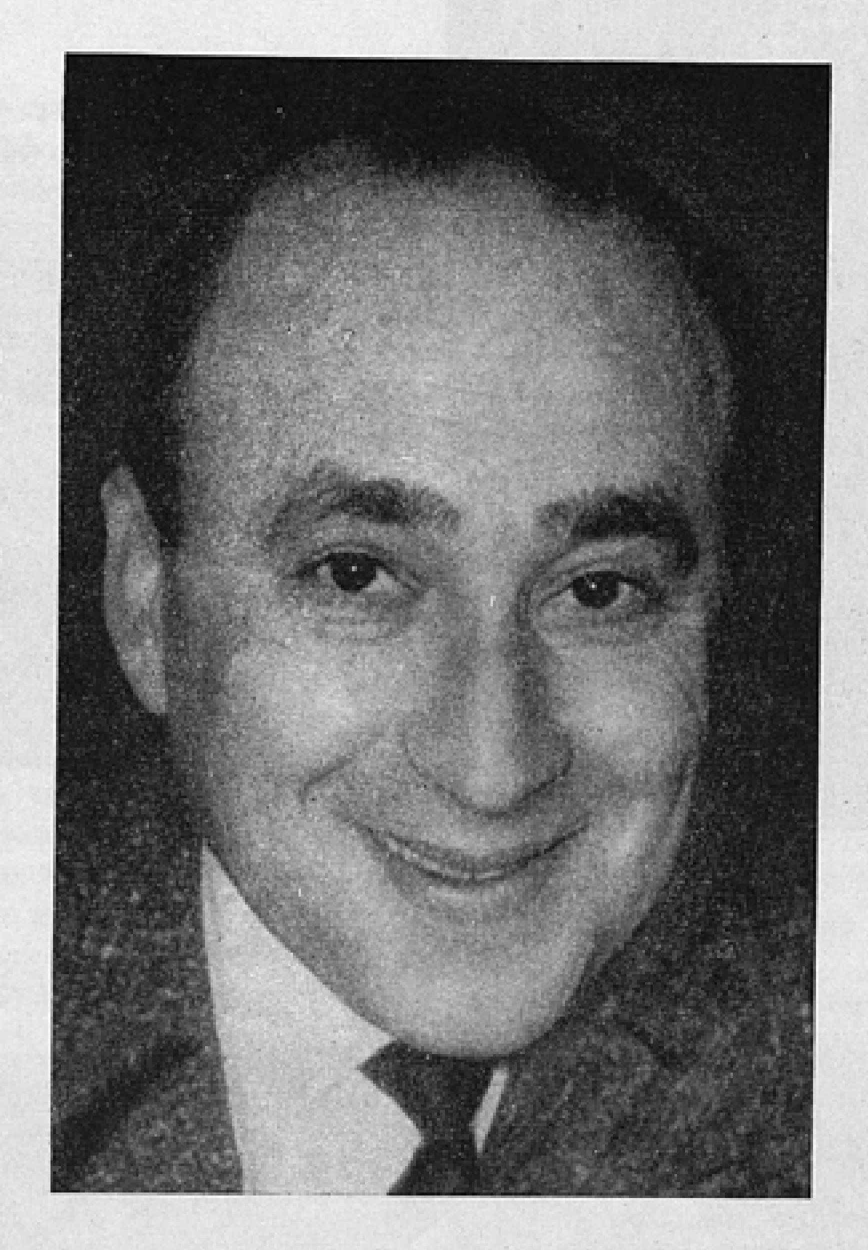
«ИНОСТРАННЫЙ ЛЕГИОН» ИТАЛЬЯНСКОГО КИНО

Об этом «легионе», отнимающем работу у итальянских киноактеров, уже не первый год пишут римские газеты. Нашествие в Рим известных, малоизвестных или вовсе не известных американских, английских, французских, немецких актеров создает постоянную угрозу безработицы среди итальянских киноартистов и становится одной из серьезных проблем итальянского кино. Продюсеры охотно берут сниматься иностранцев, надеясь, что это облегчит распространение итальянских фильмов за границей, а профсоюзные организации киноартистов слабы и не ведут решительной борьбы в защиту интересов итальянских актеров. В Италии ныне действуют целых три американских киноагентства, поставляющие итальянским продюсерам американских актеров («МКА», «Кауфман—Лернер» и «Уильям Моррис»).

В то время как иностранцы легко находят хорошие роли в Италии, многие итальянские актеры, в частности Ренато Сальватори, Марко Тули и другие, вынуждены искать работу за границей.

Г. Б.

Фильмы о современной польской деревне



Автор сценария фильма «Приданое» Ежи Помяновский

О фильме «Приданое», съемки которого ныне подходят к концу, много пишут в кинематографической и общей печати Польши. Причин тому несколько. Главная, однако, причина в том, что сценарий Ежи Помяновского посвящен весьма актуальной для современной Польши тематике: в нем рассказывается о жизни польской деревни. Это тем более важно, что в течение последних лет «деревенская» тематика была заброшена и отпугивала как литераторов, так и кинематографистов чрезвычайно сложным нагромождением проблем и конфликтов. Обращение к этим проблемам и конфликтам, воплощение их в художественной форме, решимость высказаться о них не только с позиции пассивного наблюдателя, но и активного участника, — все это требует идейной зрелости, готовности идти на риск, творческой страстности...

Нынешний год можно считать в этом отношении переломным. Несколько месяцев назад состоялась премьера фильма «У меня здесь свой дом» режиссера Юлиана Дзедзины. Это был первый после долгого перерыва фильм, рассказывающий о проблемах современной польской деревни. И хотя создателям его удалось далеко не все, он был принят зрителями и критикой весьма благожелательно и пользовался большим успехом. Известный актер Януш Страхоцкий за исполнение одной из ролей в этом фильме был недавно награжден Государственной премией III степени.

Интерес к «Приданому» возрастает еще и потому, что это режиссерский дебют в художественном кинематографе известного мастера документального кино, лауреата многих международных фестивалей Яна Ломницкого, создателя таких фильмов, как «Дом старых женщин», «Триптих о Новой Гуте», «Рождение корабля», «Польская сюита». Оператор фильма — Курт Вебер, снимавший фильм Евы и Чеслава Петельских «Черные крылья», который получил премию на Московском фестивале этого года.

Ежи Помяновский, литератор, критик и переводчик советской литературы, построил свой сценарий на основе подлинного события. Трудные, болезненные, но одновременно достаточно типичные для нашей деревни проблемы писатель решает прежде всего в социальном и психологическом аспектах. «Мне хотелось бы, — говорил Помяновский, — чтобы драма героев «Приданого» была представлена без стилизации и пафоса, в атмосфере суровой простоты».

Среди исполнителей фильма такие интересные актеры, как Софья Куцувна (Бронка), Роман Вильгельми (Сташек), Эльжбета Вечорковска (Бекаска), Здислав Карчевский (Джемлик), Марта Липиньска (Улька), Казимеж Опалиньский (дед). Роль учителя исполняет Тадеуш Ломницкий, награжденный недавно за актерскую работу Государственной премией I степени.

С нетерпением ожидают также польские зрители выхода на экраны и еще одного фильма, рассказывающего о жизни современной польской деревни, — «Моя вторая женитьба» (режиссер Збигнев Кузминский). Мастера польского кино стремятся ответить делом на призыв товарища Владислава Гомулки, который в своем докладе на XIII пленуме ЦК Польской объединенной рабочей партии призвал кинематографистов создавать фильмы, которые «помогали бы людям жить и работать, развивали бы и воспитывали их идейность, их моральный уровень, их интеллектуальные горизонты».

Варшава

Янина Зданович

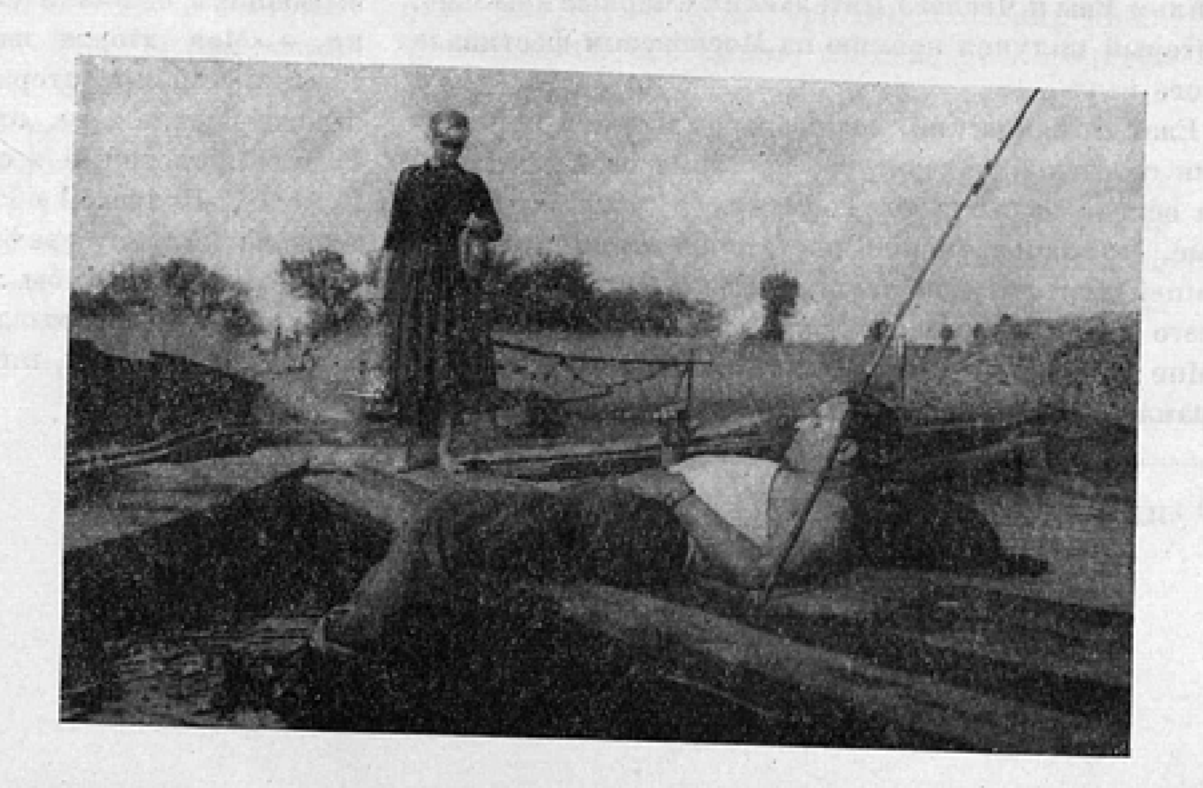








Кадры
из фильма
«П р и д а н о е»





АНГЛИЯ

В числе причин, тормозящих развитие английского кинематографа, часто называют отсутствие школы для будущих работников кино, которая могла бы привлечь молодые таланты. Робкая попытка в этом направлении сделана в Кенсингтоне. Здесь, в Королевском колледже искусств, открыто отделение кино для 15 студентов (напомним, что в московском ВГИКе 800 студентов).

Экспериментальные кинокурсы будут готовить не только режиссеров, но и операторов и сценаристов. Директором курсов назначен Питер Невингтон, режиссер нескольких короткометражных и документальных фильмов.

●

Экранизируется пьеса Грэма Грина «Комната для живых». Продюсеры фильма — Алек Гиннес, Энтони Куэйл и сам Грин. Гиннес играет одну из главных ролей — священника Брауна.

ИТАЛИЯ

В курортном городке Сан-Венсан состоялось присуждение XI ежегодной «премии Сан-Венсан» итальянским кинематографистам.

«Золотой гроздью» за лучшую режиссуру награжден Федерико Феллини (фильм «Восемь с половиной»). «Золотую гроздь» за лучшее исполнение женской роли получила Сильвана Мангано (фильм «Веронский процесс»), а за мужскую роль — актер Ромоло Валли (фильм «Леопард»).

Приз имени Марио Громо за первый фильм присужден картине молодых режиссеров Валентино Орсини, Паоло и Витторио Тавиани «Человек, которого надо сжечь».

●

Молодой прогрессивный режиссер Элио Руффо, посетивший в составе итальянской киноделегации весной этого года Советский Союз, опубликовал в газете «Паэзе сера» открытое письмо. В этом письме он рассказывает о тех препятствиях, на которые наталкивается в работе над своим новым фильмом «Сети, полные песка». Сценарий этого фильма Руффо написал вместе с известным кинодраматургом Эннио Де Кончини.

В сценарии повествуется об одном селении в Калабрии, в котором под кажущимся благополучием таится самая черная нужда и бесправие. Власть и деньги принадлежат там местному помещику и его матери. В центре фильма молодая пара — Рокко и Лиза,— стремящаяся по-новому построить свою жизнь.

«Однако продюсеры не хотят ставить этот фильм, а владельцы прокатных фирм выпускать его на экран,— пишет Руффо.—По их мнению, в фильме слишком мало «секса», и поэтому он не принесет доходов, а до истинного положения в Калабрии и вообще на юге Италии — до оборотной стороны нынешнего «экономического процветания» — им нет никакого дела»

●

В годы фашистской диктатуры Муссолини адвокат Никола Де Пирро был генеральным директором театров Италии; в послевоенные годы при христианско-демократических правительствах он получил повышение: стал генеральным директором зрелищ вообще, включая кино. Среди «борцов» с итальянским неореализмом он по праву может претендовать на одно из первых мест. Понятно поэтому возмущение прогрессивной общественности, когда стало известно, что Де Пирро будет назначен правительственным комиссаром Экспериментального центра кинематографии и Национальной академии драматического искусства. Будучи не в силах подавить «неправильные тенденции» мастеров театра и кино, правительство решило, по-видимому, подвергнуть обработке тех, кто лишь начинает свой путь в искусстве, в том числе будущих кинорежиссеров и киноактеров.

●

Закрепляя успех, который имела у публики и критики кинокомедия «Развод по-итальянски», Пьетро Джерми решил создать еще один фильм, также трактующий в гротесково-сатирическом плане актуальные социально-этические проблемы. Называется новый фильм «Соблазненная и покинутая».

Сюжет фильма Джерми сохраняет в строгом секрете. Известно только, что если в «Разводе по-итальянски» затрагивалась проблема супружеской чести, то в этом фильме речь идет о поруганной чести дочери (соблазненную и покинутую с ребенком на руках молодую женщину будет играть Стефания Сандрелли — исполнительница роли племянницы барона Чефалу в «Разводе по-итальянски»).

ПОЛЬША

Режиссер Станислав Барейя работает над новой комедией «Жена для австралийца». Сюжет ее строится на том, что один австралиец, выходец из Польши, ищет себе в Польше в ансамбле «Мазовше» жену.

Главные роли исполняют Эльжбета Чижевска и Веслав Голас.

●

В творческом коллективе «Камера» Ежи Стефан Ставинский работает над новым фильмом, который он ставит по собственному сценарию. Этот фильм состоит из трех новелл: «Приклю-



чение», «Поединок», «Бунтовщица». В главных ролях снимаются Магдалена Завадска, Эльжбета Кепинска, Тереза Тушинска, Збигнев Добржинский, Адам Павликовский, Анджей Шаевский.

ПОРТУГАЛИЯ

Салазаровская полиция арестовала кинорежиссера Жозе Эрнесто Де Суза — постановщика фильма «Дон Роберто», показанного на неофициальном просмотре во время Международного фестиваля в Канне в мае этого года.

Де Суза занимался также театральной режиссурой и снял несколько короткометражных фильмов. «Дон Роберто» — его первый полнометражный художественный фильм, который был поставлен в трудных условиях на скудные средства специально созданного «кооператива зрителей». Этот фильм правдиво показывает тяжелую жизнь бедноты в Португалии.

Арест Де Суза вызвал возмущение прогрессивных киноработников Италии, направивших телеграммы и письма протеста послу Португалии в Риме от имени профсоюзных и общественных организаций.

РУМЫНИЯ

В Бухаресте состоялась учредительная конференция румынских кинематографистов, образовавшая Ассоциацию киноработников Народной Республики Румынии. На заседании присутствовали представители киностудий: режиссеры, сценаристы, операторы, художники-декораторы и другие специалисты. Ассоциация имеет три отдела: художественных фильмов, короткометражных фильмов и кинолюбительский.

США

Орсон Уэллс давно мечтал воплотить в кино неоднократно экранизировавшийся роман Достоевского «Преступление и наказание». Сейчас он приступил к постановке одноименного фильма, где сам исполняет роль Порфирия. На роль Раскольникова приглашен Максимилиан Шелл, Соню Мармеладову будет играть американская актриса Шелли Уинтерс.

●

Как известно, повторная экранизация популярных старых фильмов стала повсеместным явлением, особенно в США, где продюсеры предпочитают не рисковать деньгами в погоне за новизной. Сюжет фильма «Бо Жест» (кличка героя)— романтическая история из жизни солдат французского иностранного легиона. Сейчас осуществляется третья его экранизация.

Первый немой вариант относится еще к 1926 году, наиболее известен второй вариант — 1939 года — с участием Гэри Купера, Рея Милланда и Сьюзен Хейворт. Постановку нового варианта осуществляет режиссер Джордж Энглунд.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Еще одну победу одержали мультипликаторы Чехословакии. Большого приза кинофестиваля в Аннесси (Франция) удостоен мультфильм «Плохо нарисованная курица» (режиссер Иржи Брдечка).

●

Студия художественных фильмов в Братиславе до конца 1963 года завершит работу над шестью полнометражными художественными картинами. Среди них — «Трио Ангелос» (режиссер Ст. Барабаш) — из жизни артистов цирка, «Стрелка» (режиссер Я. Лацко) — на темы новой, социалистической морали, «Наказание» (режиссер Ф. Будлач) и другие.

ШВЕЦИЯ

В основу нового фильма «491» положен одноименный роман шведского писателя Ларса Герлинга, который пресса называет страшным обвинительным актом существующему строю.

Действие фильма происходит в Стокгольме в начале 1951 года. Его герои — это сбившиеся с пути юноши— «раггары» .

Режиссер фильма Вильгот Шеман. Оператор Гуннар Фишер.

ЮГОСЛАВИЯ

«Дети одного города» — так будет называться новый документальный фильм, посвященный судьбе маленьких граждан разрушенного недавно страшным землетрясением югославского города Скопле. В фильм будут включены кадры, снятые операторами вскоре после катастрофы. Над фильмом работают режиссеры Бранко Гопо и Димитр Солев. Оператор Мишо Самойловский.

ЯПОНИЯ

Фильм знаменитого японского режиссера Акиры Куросавы «Идиот» (по роману Достоевского) был закончен производством и выпущен на экраны десять лет назад. Однако прокатный вариант, длившийся полтора часа, представлял собою, по существу, лишь фрагменты оригинала, длительность которого составляла около четырех часов. Ныне фильм Куросавы выходит на экраны в первоначальном варианте.

Интересно отметить, что та же судьба постигла и другой фильм Куросавы—«Семь самураев». Оригинальный его вариант длился три с половиной часа; на Венецианском фестивале 1954 года показывался вариант, длившийся два с половиной часа, а в прокат был выпущен только полуторачасовой фильм.



С. ЦИМБАЛ

Путь к шекспировской правде

Законы исследования решительно разнятся от законов творчества, и все же в иных художественных биографиях они основываются на одном и том же опыте и связаны с одними и теми же предпосылками. Советское шекспироведение немало сделало для изучения Шекспира, для высвобождения его из-под груза лжеистолкований, навязанных ему в разные эпохи слишком изобретательными интерпретаторами. Необыкновенно плодотворен шекспировский опыт наших режиссеров и актеров, по-разному перечитывавших Шекспира, заново вдумывавшихся в его великие строки. По отношению к Шекспиру советские исследователи и художники стояли на одних и тех же позициях, решали одни и те же идейные задачи.

Но сравнительно редко случалось так, чтобы труд исследователя и поиск художника, логические построения ученого и свободное воображение творца шекспировских спектаклей или фильмов объединялись в биографии одного человека в такой степени, как они объединились в биографии автора книги «Наш современник Шекспир» * и автора готовящегося фильма «Гамлет» Г. М. Козинцева. Получилось так, что тонкий и вдумчивый шекспировед, едва успев высказаться, принялся доказывать правоту своего понимания Шекспира не словом, а делом. При этом из всех шекспировских проблем, или, точнее говоря, из всех шекспировских загадок, он взялся разгадывать самую трудную и самую величественную.

Дать право современному художнику работать над Шекспиром может только его личное, глубоко индивидуальное убеждение в том, что распознанное, открытое и выраженное Шекспиром насущно необходимо сегодняшним людям.

Без такого убеждения незачем обращаться к шекспировской поэзии и тревожить бесцеремонным светом юпитеров трагические души его героев. Но само убеждение это — и тут обнаруживается великая, ни с чем не сравнимая сила искусства — может быть проявлено неисчислимыми по своему многообразию способами и средствами. Исчерпать «Гамлета», прочесть все то, что в нем заключено, и притом прочесть так, чтобы отпала необходимость заново его осмысливать, конечно же, невозможно. У трагедий Шекспира, как у творений Пушкина и Гоголя, как у созданий Бетховена и Чайковского, как у Сикстинской мадонны Рафаэля или «Весны» Ботичелли, есть неутомимый и вечный союзник — время. Оно не старит, а молодит их, увлекает за собой вперед, в будущее, открывает в них все новые и новые черты.

Произведения искусства черпают свое бессмертие в неутомимости человеческой мысли и человеческого зрения, в той счастливой и неиссякаемой духовной энергии, которая не дает людям довольствоваться найденным и созданным и считать какое-либо из своих дел завершенным. Если бы человечество остановилось в своем развитии, погас бы и свет всех великих творений искусства.

Нам может показаться на какое-то время, что «Гамлет» известен до предела и что лучшее из того, что в состоянии сделать кинематограф,— это еще раз подтвердить, узаконить и облечь в зримую форму сложившиеся внутри нас представления о героях трагедии. Однако очень скоро мы должны будем убедиться в том, что ошиблись. Придет час — и мы снова увидим в трагедии многое такое, чего раньше и не предполагали, о чем никогда не думали и что сможет дать нам новое, неожиданное объяснение трудной судьбы датского принца.

Настанет время — и в первых же кадрах картины Г. Козинцева явится нам не закутанный в черный траурный плащ), а мыслим ли вообще Гамлет без этого плаща?), не скованный безмерной душевной болью («Разбейся, сердце, надо стиснуть зубы»), потрясенный сын внезапно и загадочно умершего короля. Действие в сценарии начнется на несколько часов или дней раньше, чем оно начинается в трагедии. Но и этого вполне достаточно, чтобы значительно расширилось наше представление о самом Гамлете и обо всем том, что пришлось ему пережить.

Как бы наперекор изношенному на протяжении столетий угрюмому черному плащу театральных

* Г. Козинцев, Наш современник Шекспир, Л., «Искусство», 1962.

Гамлетов, новый кинематографический Гамлет в развевающемся на ветру ослепительно белом плаще, словно вбирающем в себя весь свет, посылаемый на нашу землю солнцем, будет верхом на лошади торопиться на родину, еще не зная, что его ждет там.

Он будет спешить, полный радостного и всепобеждающего чувства жизни, доблестный и звонкоголосый всадник, провозвестник и поэт нового века. Высоко подняв правую руку, словно призывая весь необъятный мир выслушать его, восторженно всматриваясь в летящие ему навстречу просторы, он скажет первые в картине слова, открывающие ему беспрепятственный доступ в наше время и в нашу жизнь: «Какое чудо природы человек! Как благородно рассуждает! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движениям!»

В сценарии Козинцева, о котором нам хочется рассказать, эти слова шекспировского Гамлета укрупнены, как бы вынесены вперед. Им придан подчеркнуто декларативный характер, характер своеобразного внутреннего эпиграфа, осмысляющего жизненный подвиг и трагический удел датского принца.

Ведь при совсем иных обстоятельствах и иным тоном произносили их бесчисленные Гамлеты, поднимавшиеся на протяжении нескольких столетий на все театральные подмостки мира. Они произносили их с плохо скрываемой горечью и болью, невольно и по понятным причинам вкладывая в них двойной смысл.

Люди, которые некогда считались друзьями Гамлета, предали его. Его благородный и несравненный отец пал жертвой гнуснейшего из преступлений, а мать, как он в этом убедится позже, сделала «такое, что угашает искренность и стыд, шельмует правду, выступает сыпью на лбу невинности и чистоты». Звериное в людях предстало ему во всей своей ужасающей подлинности. И как же должно быть тяжело принцу произнести в разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном слова, выражающие самую дорогую ему и так часто попираемую правду: «Какое чудо природы человек...»

Между тем, что Гамлет видит вокруг себя, и тем, во что он так страстно и настойчиво хочет верить, возникает непреодолимое трагическое противоречие. Противоречие это трудно было бы понять, не постигнув до конца м и р о в о з з р е н и я Гамлета, характер его взглядов на мир и на человека, взглядов, которые, по всему судя, сложились задолго до того, как совершилось в Эльсиноре непоправимое несчастье. Козинцеву важно было показать, что не тяжкая боль и горечь заставили Гамлета произнести вслух прочитанные им где-то великолепные слова о человеке, а что всю свою жизнь он прожил с этим убеждением и во имя его торжества погиб.

Трижды вернется к ним Гамлет из будущего фильма Козинцева. В первый раз — еще до того, как его взору откроются траурный флаг на башне Эльсинора и черные полотнища на карнизах королевского замка. Он скажет эти слова, исполненный могучей веры в торжество жизни и в победу высоких гуманистических идеалов наступающего нового времени, как раз в тот момент, когда ему суждено будет узнать о неслыханном надругательстве над этими идеалами. Едва он успеет произнести их, как, «не поверив колоколам и траурным флагам», бросится вперед и побежит «из последних сил» прямо навстречу своему горю.

Во второй раз он повторит их в той же сцене, в которой он произносит их в трагедии, вырывая позорное признание Розенкранца и Гильденстерна — бросит их будто бы невзначай, взглянув в книгу, случайно оказавшуюся на пюпитре и сразу же закрыв ее. Наконец, в третий раз слова эти сами вернутся в последний миг его жизни в его умирающее сознание и прозвучат здесь, как кратко выраженный итог всего пройденного им пути, как обозначение цели, к которой он так страстно и самоотверженно стремился. Не трудно заметить, что формально здесь допускается отступление от шекспировской буквы. По существу же в этих свободных повторах достигает предельной ясности самая высокая идея трагедии — мысль о нравственной мощи человека, твердо исполняющего свой внутренний долг.

Существует в режиссуре особый термин, обозначающий своеобразную подготовку персонажа к сценическому действию — «предыгра». При этом имеется в виду соблюдение определенного и весьма здравого условия: чтобы стать достоверным на сцене и вызвать доверие к своему настоящему, человек должен иметь прошлое. Иными словами, «игре» должна предшествовать «предыгра», и именно к этому ключу прибегает Козинцев, чтобы открыть нам доступ во внутренний мир датского принца. Автор кинематографического «Гамлета» пользуется всеми доступными ему средствами, чтобы подготовить нас к тому, с чего начнется трагедия Гамлета, — к столкновению самого высокого гуманистического идеала и самой очевидной человеческой низости, к смертному поединку «чуда», именуемого человеком, и «убийцы и скота», увы, тоже именуемого человеком.

Может быть, именно поэтому кинематографический Клавдий далеко не сразу обратится к своим придворным с хитро составленной, неслыханно лицемерной речью: «Хотя мы траура еще не сняли по нашем брате, Гамлете родном...»

Сначала мы услышим эти слова королевского обращения к народу из уст герольда, чеканящего их

своим зычным, лишенным всякого выражения голосом. Затем оглашение королевской речи продолжит другой глашатай, а после него мы столкнемся с неким высоким духовным лицом, которое будет читать его в соборе перед прихожанами, но на этот раз уже «со всем пылом профессионального красноречия». Королевская ложь всеядна, она проникает во все щели и закоулки государственной жизни, и лживое, фальшивое эхо совершенного Клавдием убийства разносится далеко за пределами Эльсинора.

Может быть, поэтому монологу Гамлета «Быть или не быть» придается в сценарии характер «внутреннего монолога», толкуемого как «слова-мысли»: «Гамлет идет тем же путем, что шел с призраком. Начинается сгоревший лес». Или «Гамлет идет среди мертвого выжженного пространства», и «его слова-мысли звучат в разных сторонах кадра, как бы споря одна с другой». Дело, разумеется, не в придуманном автором кинематографической интерпретации «Гамлета» живописном фоне, на котором предстанут нам тяжкие раздумья принца, а в том, какая сторона этих раздумий станет благодаря избранному фону главной. Размышления Гамлета нерасторжимы с возникающей вокруг него реальностью — «сгоревшим лесом» или «мертвым выжженным пространством». Они возникли не в покалеченном, больном сознании, а в сознании человека, оглядывающего мир ясным и неустрашимым, не боящимся правды взором...

...Мне не хотелось бы, чтобы создалось впечатление, будто я умышленно забегаю вперед и тороплюсь похвалить то, что пока живет только в замысле и не обрело еще завершенного пластического облика. Но я пишу не о фильме, которого действительно пока еще нет, и меньше всего беру на себя смелость выносить суждение о режиссерских намерениях, прежде чем они будут до конца претворены в жизнь. Известно, что о намерениях лучше вообще не отзываться, потому что во всех решительно областях творчества громко оглашаются и становятся известными только самые добрые намерения, а отнюдь не те намерения, о которых можно было бы сразу же сказать, что они плохи.

Можно сказать заранее, что многое в будущем фильме будет существенно отличаться от того, что предполагается замыслом и намечено рабочим сценарием. Дело, разумеется, не только в том, что задуманное далеко не во всех случаях удается осуществить полностью и в рост самого замысла. Слишком много условий требуется для того, чтобы созданное человеческим воображением могло стать реальностью. Даже в труде ваятелей, где бронза послушно повторяет созданное в глине, не всегда удается достичь абсолютного и непререкаемого тождества вылепленной в мастерской скульптора модели и отлитой в металле модели. Что же тогда говорить о соотношении между рабочим сценарием и снимающимся фильмом? Тут могут возникнуть самые неожиданные и нередко принципиальные по своему характеру разночтения, иные краски способны внезапно поблекнуть, а иные детали неожиданно выдвинуться на первый план.

С этой точки зрения, разговор о незавершенной и на редкость сложной творческой работе по меньшей мере бессмыслен. «Гамлета» Козинцева в момент, когда пишутся эти строки, еще нет, но зато есть литературно-кинематографическое переложение «Гамлета», сделанное Козинцевым и принявшее форму рабочего сценария. Все, что здесь говорится о будущем фильме, говорится в пределах этого рабочего сценария.

Но есть, впрочем, вещь, за которую не грех похвалить сразу же, до того как достигнута конечная цель. Я имею в виду верный, точный выбор направления поисков, когда задачи более трудные предпочитаются задачам более легким, когда некогда найденные и никем не опровергнутые решения бесстрашно испытываются на прочность, на современность, не побоимся этого слова, своевременность. Не на ту, разумеется, конъюнктурную, бесчестную своевременность, которая достигается путем примитивного приурочивания художественного произведения к психологической атмосфере времени и злобе дня, а ту истинную, живую, неопровержимую своевременность, которую истолкователь хочет найти внутри самого произведения, в процессе проникновения в самые заветные его глубины.

К Шекспиру можно обратиться по самым разным поводам. Ради того, например, чтобы самыми буйными красками расцвела на экране венецианская пышность, или ради того, чтобы зрители почувствовали себя под аркадами причудливых иллирийских дворцов, в мире возвышенных страстей. Или, может быть, ради того, чтобы испытать чувствительные зрительские нервы устрашающими душу злодеяниями и жестокой игрой обстоятельств и судеб. Или, наконец, может быть, и ради того, чтобы попросту облегчить людям знакомство с творениями великого трагика.

Можно по-разному относиться к побуждениям такого рода, почему-либо признать их вескими или, наоборот, сразу же отвергнуть, но в любом случае трудно не заметить их несоразмерность с Шекспиром. В самой основе сближения современного художника с классическими творениями должно лежать понимание их действительной, а не кажущейся и выступающей на поверхности силы. Всякая попытка ставить Шекспира ради решения частных художественных задач, воплощения малых

психологических коллизий обречена на неудачу. Обращение к Шекспиру в этом случае было бы равносильно монтированию могучего башенного крана для постройки дровяного сарая.

В этом смысле не может не вызывать нашего живейшего сочувствия стремление Козинцева привлечь Шекспира в наши союзники в борьбе за человека коммунистического общества, в борьбе за его торжество над обманом и насилием, над всем тем, что царит в мире чистогана, в мире «свободного предпринимательства».

Так случилось, что свидетельством правомерности поставленной Козинцевым задачи и правильности избранного им пути стала его книга, появившаяся на книжных прилавках как раз тогда, когда он приступал к постановке своего двухсерийного «Гамлета». Режиссер, который в течение последних двух десятилетий ставил на театральных подмостках «Лира», «Отелло», «Гамлета», и талантливый шекспиролог, исследователь и публицист, автор книги «Наш современник Шекспир», встретились друг с другом в решении одной общей задачи — в стремлении доказать, что «полным звоном продолжают звенеть слова Шекспира», что «мозолистые руки его поэзии трудятся и в наши дни».

Воистину, только до конца веря в это, можно чувствовать себя свободно и независимо в огромном краю шекспировской фантазии и шекспировской правды. Настолько независимо, чтобы не следовать за буквой Шекспира, но радостно подчиняться его духу.

Гамлету, принцу датскому, посвящена одна из центральных глав книги Козинцева и наиважнейшая мысль этой главы — мысль о том, что каждая новая историческая эпоха в меру возможности уподобляет Гамлета себе, старается приноровить этот образ к своим философским, психологическим и нравственным требованиям. «От маленькой фигурки в траурном костюме, — пишет Г. Козинцев, — отделилось необъятное понятие; оно участвовало в грандиозных идеологических боях. Но чем ожесточеннее становились бои, тем чаще речь шла уже только о понятии, а сам образ датского принца отходил вдаль; предметом спора становилось лишь понятие «гамлетизм», автором которого был не только Шекспир, но и еще великое множество других людей. Среди соавторов Шекспира были великие мыслители, невежды и люди, стремившиеся к победе передового, и злобные консерваторы». Пафос размышлений Козинцева и пафос его работы над картиной состоят в отделении Гамлета от «гамлетизма», в возвращении ему его истинной человеческой сущности.

О сознательном или непроизвольном уподоблении шекспировского образа философскому кодексу той или иной эпохи свидетельствуют не только примеры, почерпнутые из далекого и чуть обезличенного большой дистанцией прошлого. Можно было бы сослаться и на времена, более нам близкие, во всяком случае не стершиеся из памяти живущего поколения.

Гамлетами моей юности были мучительно рефлектирующий и одновременно внутренне заторможенный, в каждой своей фразе сомневающийся и в каждом слове неуверенный Гамлет П. Гайдебурова, или полубезумный, искалеченный неразгаданным душевным недугом, одержимый Гамлет М. Чехова, или, наконец, поистине ошеломляющий своей странной простотой и нетеатральностью, будто из самых недр тревожного и разрушенного века вырванный Гамлет Александра Моисси. Чуть ли не сорок лет прошло с тех пор, как довелось мне увидеть Моисси в этой роли, а чувство жгучего сострадания к маленькому, беспомощному, большеглазому человеку, на плечи которого легла вся невыносимая тяжесть его жестокого времени, до сих пор возникает во мне, когда я вспоминаю о нем.

Моисси с необыкновенной ясностью и силой отразил в своем творчестве растерянность, душевный разлад и философскую надломленность европейской интеллигенции после войны 1914—1918 годов. Моисси увидел в Гамлете прежде всего своего современника и психологического однокашника, поразительно остро воспринимающего мир. Сердца, духа, эмоционального превосходства над окружающими хватило бы у его Гамлета на все самые великие свершения, гортанный и певучий его голос должен был бы пересилить все голоса мира, а руки его, красноречиво беспомощные, увы, оказывались неспособными на такую «малость», как самоубийство. Перед лицом грозных исторических катаклизмов, мировых войн и революций людям, неспособным на смелые решения и немедленные поступки, было выгоднее всего предполагать, что их слабость не просто слабость, а что в ней проявляется их духовная избранность, что в их неспособности действовать проявляется недостаточно оцененная самостоятельность и даже изысканность их представлений о жизни. Поднимаясь на театральные подмостки времен моей юности, Гамлет как бы призывался сделать более обоснованным этот самовозвышающий обман.

Козинцев отмечает в своей книге, что под обязательное сокращение попал у многих исполнителей роли Гамлета знаменитый монолог, заканчивающийся словами: «О мысль моя, отныне будь в крови, живи грозой иль вовсе не живи». А ведь как раз в этом монологе и отвергаются Гамлетом самоцельное, бесплотное раздумье и глубокомысленное бездействие, все то, что стало с таким необыкновенным упорством приписываться разного рода истолкователями ему самому. С гневом и болью говорит в этом монологе Гамлет о том, как суетная борьба «за обла-

данье, спорною полоской, столь малой, что на ней не разместить дерущихся и не зарыть убитых», отвлекает людей от великих целей и больших дел.

Достижение высокого идеала не может быть легким, оно неизбежно требует тяжелых жертв, и с этим приходится мириться. Но сколь ничтожными оказываются иной раз цели, для достижения которых проливается кровь, и сколь мизерны побуждения, ради которых совершаются самые самоотверженные поступки! Нет смысла размышлять ради того только, чтобы размышлять, равно как и нет смысла действовать единственно ради того, чтобы действовать. Как непохожа эта логика на рефлексию или душевную слабость, как далека она от уклончивости и медлительности, которыми так старательно раскрашивался психологический портрет Гамлета.

Упоминаемый монолог изымался, надо полагать, потому, что прямо и непосредственно противоречил определившейся истолковательской традиции. Традиция эта возводила на пьедестал пресловутые гамлетовские колебания и мучительную, но в общем мнимую неопределенность гамлетовской жизненной позиции: «быть или не быть». Не одно поколение зрителей невольно любовалось этими колебаниями. Возможно, что при этом они успокаивали собственную совесть поучительным и авторитетным примером шекспировского героя.

Негласный приговор датскому принцу был вынесен на многие и многие годы вперед. Теперь уже не исторически оформившийся «гамлетизм» стал производным от характера, мировоззрения и духовного склада Гамлета, а, наоборот, сам Гамлет, по-прежнему кутавшийся на больших и малых сценах в свой традиционный траурный плащ, стал производным от «гамлетизма». О репутации Гамлета не заботился никто, зато репутация «гамлетизма» поддерживалась со всем тщанием. Больше того, о Гамлете, как на это указывает Козинцев, стали забывать, зато о «гамлетизме» помнили отлично.

Книга Козинцева, разумеется, не только о «Гамлете» и, я бы даже сказал, не только о Шекспире. Это книга о нетленном ш е к с п и р о в с к о м, навсегда вошедшем в духовный опыт человечества. Козинцев стремится показать нам — и достигает в этом успеха — то шекспировское, которое всегда будет рядом с человечеством во всех самых трудных его восхождениях, то шекспировское, которое принадлежит каждой эпохе в отдельности и именно поэтому принадлежит всем временам сразу, прочно связывает собой воедино наше прошлое, настоящее и будущее.

При этом автор книги «Наш современник Шекспир» нашел свой собственный путь к теме. Так, например, в главе «Харчевня на вулкане» он создал свою очень тонкую поэтическую версию сэра Джона Фальстафа, того самого, от соседства с которым «тускнели ореолы и подламывались котурны».

В этой главе есть превосходное место, в котором, пожалуй, с особенной силой выражено достигнутое автором понимание «шекспировского». Козинцев ставит перед нами рядом почтенного эсквайра Шеллоу и Фальстафа и предлагает не только сличить друг с другом два разительно не схожих характера, но делает нечто гораздо более важное — устанавливает глубокую внутреннюю связь между характерами этих героев, очерченными точными и свободными штрихами, и их м и р о в о з з р е н и е м во всех проявлениях.

Громкоголосый и озорной жизнелюбец, весельчак, пьяница и обжора Фальстаф и нудный копеечник и тугодум, мировой судья Шеллоу из «Короля Генриха Четвертого» — это два блистательно распознанных Шекспиром способа с у щ е с т в о в а т ь, относиться к жизни, обращаться с ней и, что называется, т р а т и т ь ее. Ведь разные люди по-разному тратят принадлежащие им средства. Одни сохраняют свое добро, но, увы, упускают жизнь, другие ничего не имеют, остаются ни с чем, но зато живут.

Как уже было сказано, Козинцев-исследователь и Козинцев-художник, обращаясь к Шекспиру, решают одну и ту же задачу, но один вынужден анализировать, в то время как другой должен воссоздавать шекспировские образы. И в том и в другом случае дело не обходится без допусков и предположений, которые трудно проверить, однако и здесь все решается тем же н а п р а в л е н и е м поиска. Ведь найти путь к пониманию классики еще не значит найти путь к его воплощению. Чтобы понять, надо отказаться от домыслов, а для воплощения домыслы необходимы. Козинцев в своей работе побеждает это противоречие. Если шекспировское человековедение действительно бессмертно, то оно должно и сегодня помогать нам разбираться в людях и безошибочно судить о них.

Характеризуя «пустозвона» Шеллоу, унылого старца, который впоследствии в «Виндзорских проказницах» потерпит такой постыдный крах в сватовстве своего идиотического кузена Слендера, Козинцев пишет: «Школьные воспоминания посвящены какой-то потаскушке и детской драке: тогда еще что-то происходило в жизни почтенного эсквайра. Потом время остановилось. Все замерло, покрылось пылью. ...Мир для Шеллоу сосредоточился в ведре, к которому нужно купить новую цепь, и в мешке, который потерял на рынке в Гинкслее повар Вильям,— с него необходимо взыскать стоимость мешка».

Люди, подобные Шеллоу, живут долго и не умирают, должно быть, только потому, что мертвая материя долговечнее живой, ей уже не требуется ни

тепла, ни света. И самое страшное заключается еще в том, что они убеждены, что живут как нельзя лучше, их вполне устраивают достающиеся им убогие радости и грошовые интересы.

Козинцев прибавляет к своему приведенному выше описанию: «Шекспир веселит образом беспредельной скуки». Это сказано очень хорошо, но, вероятно, слишком кратко. Потому что за сонным словом «скука» следует распознать понятие беспробудного потребительства, эгоизма и внутренней ограниченности, которые на столетия вперед породили обывателя и лавочника.

Исподволь рисует нам Шекспир психологическую почву, на которой могут произрасти и в конце концов произрастают всяческие социальные уродства. Дело не в том, что люди, подобные Шеллоу, неподвижны и духовно дряхлы, а собственник, который завладеет миром, деятелен и неутомим. Важно, что в богачей, хозяев жизни превращались во все времена только люди, хорошо помнившие о стоимости дырявого мешка и о денежном долге, который непременно следует получить вовремя. От того, что долг будет своевременно взыскан, а стоимость мешка покрыта, в их собственной жизни ничего не изменится, она не станет ни светлее, ни содержательней. Но зато будет продемонстрировано и лишний раз утверждено их превосходство над ближними, презренное превосходство имущего над неимущим.

...С настоящим поэтическим увлечением повествует Козинцев о часах, проведенных им в библиотеке Британского музея, где хранятся знаменитые шекспировские «фолио» о прогулках по заповедным шекспировским местам, о волнующих шекспировских реликвиях. В высшей степени интересны непринужденные авторские экскурсии в историю, раздумья над нетускнеющей шекспировской образностью, над «вторым планом» реальной действительности, воплощенной в шекспировских трагедиях.

Существует ли в них такой «второй план» или подтекст, который к нам ближе, чем «первый план» и прямой шекспировский текст? С какой бы целью ни обращался современный советский художник или исследователь к Шекспиру, он не может не задуматься над тем, что именно и в каких пределах может и должно быть признано в нем современным. Очень точно в этом смысле замечание Козинцева: «Подтекст Шекспира неотделим от текста. Образы писателя — не наряд мысли, не ее плоть; она всегда материальна». Вспоминая слова С. Маршака о том, что у каждого из нас «живущих во вселенной», «есть более определенный адрес — страна, область, город, улица, дом, квартира», Козинцев заключает: «Поэзия Шекспира всегда имеет адрес».

Стало быть, современна она не потому, выражаясь иносказательно, что может быть направлена по любому адресу, а потому, что правда добыта поэтом из его собственного времени, — это важное звено в единой цепи человеческих открытий и прозрений.

Наивно было бы думать, что великий духовный опыт Шекспира мог бы в наши дни найти себе непосредственное применение. Что, допустим, отцовские переживания короля Лира могли бы чему-то научить современных отцов, а трагическая ошибка Отелло — предупредить современных ревнивцев. Но еще наивнее было бы предполагать, что сегодняшний духовный опыт людей, который руководит ими в их походе в завтрашний день, был бы мыслим без Софокла, Шекспира, Пушкина. Процесс воздействия классиков на последующие поколения — очень сложен, и упрощенное понимание этого процесса непременно ведет к вульгарно-социологическим или идеалистическим извращениям.

Примитивное приспособление классиков к собственным взглядам и воззрениям всегда соблазнительно, и к нему прибегают нередко актеры, не испытывающие в нем никакой необходимости. Приведенные в недавно опубликованной на страницах «Искусства кино» статье Л. Погожевой высказывания Максимиллиана Шелла, увидевшего в Шекспире экзистенциалиста, а в Гамлете бессильную жертву предначертаний рока,— вполне красноречивый пример поисков Шекспира за пределами Шекспира. Книга Козинцева всячески предостерегает от таких поисков — предвзятых, односторонних, исторически необоснованных.

Козинцев приводит множество примеров того, как переодевался, перегримировывался, переиначивал свой голос Гамлет по воле истолкователей и каким далеким от себя становился он в результате подобных усилий. Но насильственно разлученный со своим временем, покинувший мрачные, но родные ему галереи Эльсинора, расставшийся с веком, который причинил ему столько зла и в конце концов убил его,— Гамлет не только переставал быть самим собой, но и превращался в литературного самозванца. Иные истолкователи упорно делают вид, что не понимают этого, и пытаются оправдать свои разрушительные эксперименты тем, что Шекспир, его герои и его замыслы возвышаются над своим временем и независимы от него.

Мысль эта на протяжении последних десятилетий неоднократно отстаивалась буржуазными историками — исследователями Шекспира, театральными и кинематографическими режиссерами, стремившимися помочь якобы дряхлеющему Шекспиру вернуться в жизнь. Но никто не просил их об этом одолжении, тем более, что предлагавшиеся ими средства чаще всего оказывались шарлатанскими.

Обращаясь к истории шекспировских интерпретаций, изысканий и псевдоизысканий, Козинцев

вправе был сказать: «Трудно не задуматься над тем, как быстро дряхлеет, становится архаичным многое из написанного о Шекспире, однако сами произведения хранят всю свою жизненную силу». С этой точки зрения, особенно важно отметить, что Козинцев посвятил свою книгу не отвлеченно понимаемым шекспировским концепциям, а живому художнику, с которым и обращаться следует, как с живым, не избегая свободных движений сердца, человеческих пристрастий в отношении к его героям.

В обращении с мумиями необходима осторожность; чего доброго, они рассыплются от слишком реального прикосновения и станут прахом. Но за живых бояться не приходится. Их можно испытывать на прочность, на силу, на способность выполнять самые трудные и ответственные поручения нового века, ничуть не подлаживаясь к нему.

Как бы жестоко ни уродовались трагедии Шекспира, как бы хитро и умно ни обосновывались в прошлом отступления от их сути и смысла, с каким бы упорством ни повторялась из века в век сама процедура их искажения, все время существовал и подлинный, неопровержимый Шекспир, та вошедшая в него человеческая жизнь, о которой с такой пользой для себя узнавали люди многих последующих поколений. В конечном счете, проблема нового истолкования классика — это прежде всего проблема верного понимания всего содержащегося в его произведениях жизненного материала.

Философские, эстетические позиции нашей шекспировской науки и всего нашего икусства, снова и снова обращающегося к Шекспиру, определяются сегодня и будут определяться завтра требованиями марксистско-ленинского мировоззрения. Шекспировское не может рассматриваться вне времени и пространства, вне его связи с процессом общественного развития, управляющим жизнью на земле. Наивно было бы предполагать, что Шекспир, подобно химикам, выделяющим в своих лабораториях редкие элементы в их чистом виде, выделял также в чистом виде те или иные нравственные коллизии или нравственные идеи. Жизнь не занимается изготовлением нравственных препаратов, а Шекспир беспрекословно слушался жизни. Марксистско-ленинская эстетика учит пониманию действительных, а не легко формулируемых намерений художника и призывает к исследованию связи между этими намерениями и средствами, которыми они претворялись в жизнь.

Следование этим принципам должно лежать в основе понимания фактов, событий и поступков, составляющих содержание классического произведения. Но оно же должно направлять воображение режиссера или актера, формировать его фантазию, подстегивать ее или, руководствуясь реальным смыслом произведения, сдерживать. Решительно отвергая всякого рода иллюзионные натяжки, якобы делающие произведение более современным, истолкователь сумеет увидеть в произведениях классика более точное, более привязанное к своему времени содержание и именно этим сделает их по-новому интересными и поучительными для своих современников. Абстрагирование классических героев вовсе не делает их универсальными. Скорее оно делает их никакими.

Бессмертие классического произведения как раз и заключается в том, что вместе с ним в каждый новый исторический период оживает и его собственное время. Оно обретает свой естественный цвет, увы, не запечатленный на кинопленке, свое тепло и трепет, перестает быть умозрительной категорией, занумерованной историческими датами, а становится чем-то таким, что действительно предшествовало нашему собственному существованию и уже по одному этому непосредственно и лично нас касается.

В каждую новую эпоху произведения классиков не только обретают новую жизнь, но и становятся в пределах этой эпохи смертными. Ибо непременно умирают одни вопросы, ради которых обращаются к ним люди, и возникают новые. Многое в человеческой жизни проясняется, и именно поэтому многое начинает требовать более верного объяснения. Гамлеты, некогда созданные великими трагиками восемнадцатого и девятнадцатого столетий, были по-своему замечательными Гамлетами, но они в конце концов умерли вместе со своими создателями, потому что перед лицом новых жизненно важных вопросов, накопившихся у человечества, они неминуемо должны были бы растеряться, оказаться беспомощными. Но эти Гамлеты умирали, чтобы уступить место другим Гамлетам, посланцам нового поколения, с новой силой убеждения отстаивающим шекспировскую правду.

В такой же степени, как и вульгарная модернизация классических произведений, непозволительны и чужды духу живого искусства попытки «консервировать» эти произведения, предохранять от прикосновений живой жизни. В результате такого консервирования художественное произведение, как бы оно ни было прекрасно, превращается в мертвое подобие самого себя, в старательно выполненный муляж, в котором есть все, кроме жизни и, следовательно, способности отражать и по-живому отражаться, способности воздействовать на людей и испытывать на себе их требовательное воздействие. Так живут все истинно великие создания искусства, к такой жизни Шекспира в нашей современности призывают сценарий Козинцева и его яркая, по-настоящему творческая книга о Шекспире, нашем современнике.

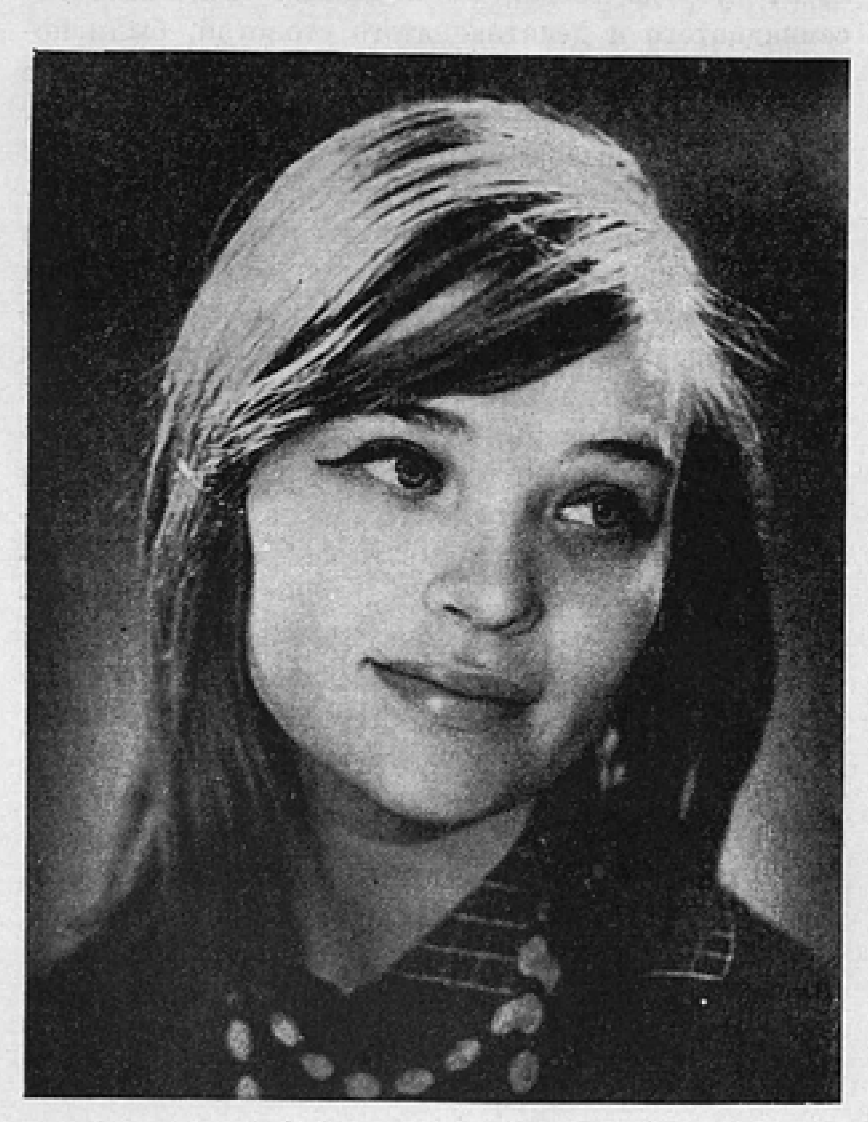


Вместо точки...

Мы пришли домой к молодым актерам В. Ивашову и С. Светличной, вытащили блокноты, вооружились авторучками и выложили свои вопросы. Молодожены заулыбались, а нам стало как-то не по себе. Дело в том, что мы хорошо знаем друг друга и к такой «официальной» обстановке не привыкли. Кончилось тем, что, отложив в сторону блокноты и авторучки, мы начали обычный разговор — продолжение многочисленных бесед, которые ведутся во вгиковских коридорах.

Разговор, понятно, зашел о «Балладе о солдате» — это первый фильм В. Ивашова.

— Твое самое дорогое воспоминание о работе над образом Алеши Скворцова?



В. Ивашов. Чухрай. Когда мы, актеры, выдыхались полностью, он начинал рассказывать о своей жизни, и это было, пожалуй, самым интересным и самым важным для нас. Это были рассказы о войне. Рассказы длинные и подробные. Иногда казалось: зачем все это, давайте снимать... Только теперь я понял, что рассказы были необходимы. Благодаря им я узнал войну не только умом, но и почувствовал сердцем... У нас было огромное количество репетиций. Репетировали мы даже по выходным и праздникам, когда на студии оставались только сторожа и пожарники. Столько я не репетировал впоследствии ни на одном фильме, и, наверное, это помогло детально разработать роль во всех ее подробностях.

Мне повезло: со второго курса я знал, что такое съемочная площадка, камера... На первых порах было очень трудно, зато потом стало гораздо легче сниматься.

С. Светличная. А мне было трудно потом. Моя первая роль — девушка в «Колыбельной» — далась мне очень легко. Я только что кончила школу, и мне не пришлось в этой картине «играть». Я старалась точно передать, что чувствовала после окончания школы. Это делалось само собой, без всяких усилий. Надо было только верно вспомнить и все.

Работа в фильме «Им покоряется небо» была для меня гораздо труднее. От тебя многого ждали, а снимать начали с проходов. Приходилось бесконечно ходить, кружилась голова, и начинало казаться, что ты ни на что не способна. И камера и свет очень мешали, терялся контакт с окружающими. Режиссер Татьяна Михайловна Лиознова старалась помочь, как-то «расковать» меня...

Кроме того, в этом фильме героиня три четверти времени показана в производственных условиях, на работе. Очень трудно играть, когда незнакома с профессией, не знаешь досконально этой жизни.

— Выходит, что актер не может играть те ситуации и положения, которые ему незнакомы?

С. Светличная. По-моему, хорошо сыграть не сможет. Только неверно говорить «незнакомые ситуации, положения». Скорее, это незнакомые тебе чувства, которых никогда не испытывал. Незнакомые чувства играть очень трудно, надо обманывать себя и других. Вызывать их какими-то искусственными средствами, «подманивать», как говорил Станиславский.

В. Ивашов. Ну и что ж! Ведь искусство без этого момента обмана, или «игры», обойтись не может. Какая-то дистанция между мной и зрителем должна быть, иначе разрушится искусство. Актеру всегда надо играть. По крайней мере так утверждал Вахтангов.

С. Светличная. Мне это плохо удается. Искусственно вызванное чувство получается у меня вымученным, в нем всегда чего-то не хватает. Сразу начинаешь сопоставлять с настоящим, естественным и видишь, что получается плохо.

В. Ивашов. Сыграл же Баталов в фильме «Девять дней одного года» физика, а ведь вряд ли он знал, что чувствуют настоящие физики. Значит, здесь надо как-то шире мыслить.

С. Светличная. Чувство зависит не от профессии. Важны причины, которые вызывают его. Можно имитировать причину и тем самым имитировать чувство. Но точность изображения будет другая! Я считаю, что есть вещи, которые имитировать невозможно,— те, что определяют сущность человека в самой важной сфере его жизни — в труде. Это, скажем, чувство машины у опытного шофера или чувство самолета у летчика. Я думаю, что у настоящего Гусева есть — назовем его условно — свое, специфическое «чувство физика». По-моему, Баталов лучше всего играет знакомое ему чувство боли, чувство радости, и поэтому наиболее удачны сцены в знакомых актеру обстоятельствах.

В. Ивашов. Актер должен уметь играть все— любые чувства, любые ситуации.

С. Светличная. А если у меня нет внутри того, что надо, нет нужного чувства, я не ощущаю той или другой ситуации...

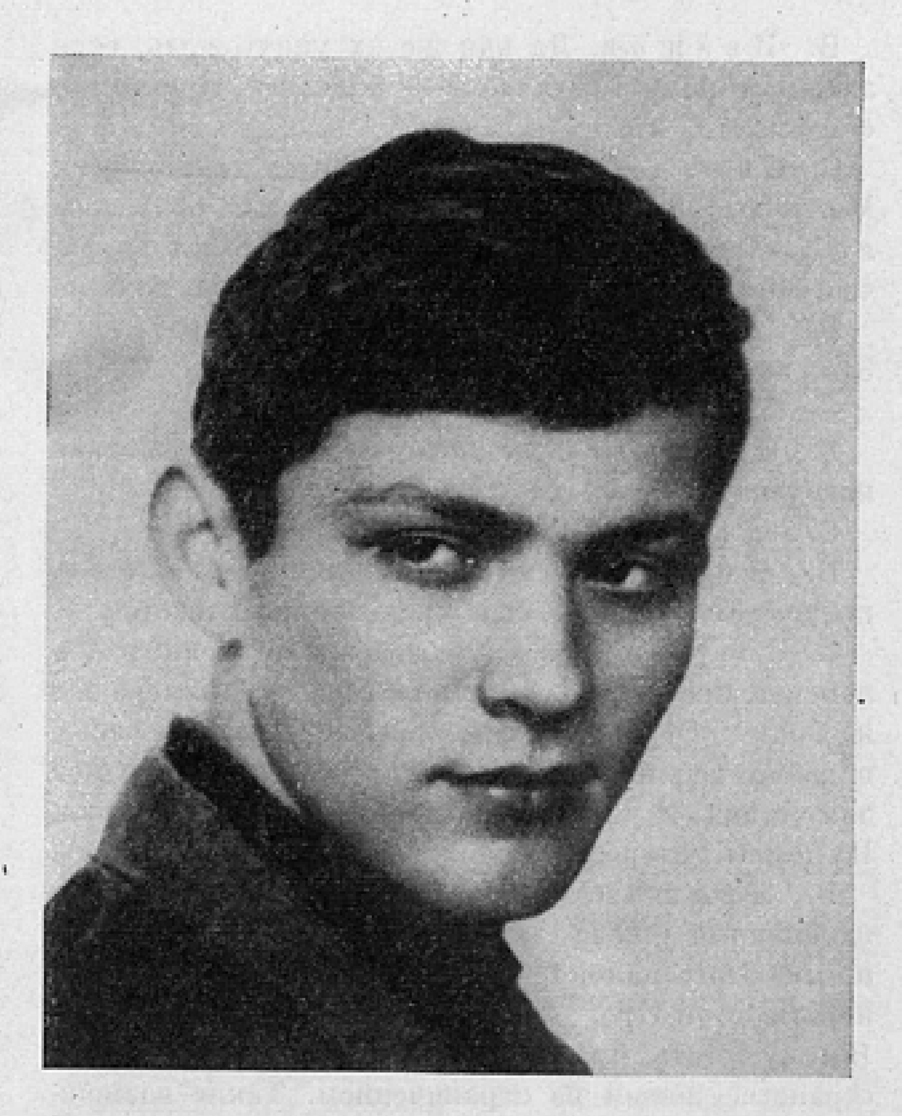
В. Ивашов. Зачем ее ощущать, нужно действовать, и все получится само собой... Часто говорят, что надо перевоплощаться, а я в это не верю, надо быть самим собой в любой ситуации.

С. Светличная. Что же тогда произойдет с образом, с героем, которого создал драматург?

В. Ивашов. Точно передать то, что задумал автор, невозможно. Но если даже это удастся, получится все-таки копия с авторского рисунка, поэтому я предпочитаю создавать собственный оригинал.

С. Светличная. А что на это скажет автор?

В. Ивашов. Ему будет интереснее видеть оригинальную трактовку образа, чем бледную копию его.



С. Светличная. Но этот оригинал должен быть в тебе, и он не может появиться с помощью образа, который находится вне тебя. Должно быть соответствие между тобой и образом, как это было в «Балладе о солдате».

В. Ивашов. Никакого соответствия между мной и образом в «Балладе о солдате» не было, я никогда не был на войне и в подобной ситуации.

С. Светличная. Зато Чухрай был, и он помог разрушить барьер между тобой и образом Алеши Скворцова, он привел тебя к этому соответствию. Между актером и образом существует невидимый барьер, и главная задача в том, чтобы разрушить его. Иногда этому помогает режиссер, иногда справляешься сам, находя в себе какие-то личные соответствия. Но чувства, которые незнакомы тебе и незнакомы режиссеру, почти невозможно выразить актерски. Может быть, со временем, когда актеры будут разносторонне развиты во всех областях, нам удастся играть все, но пока...

— Эти чувства возникают в связи с прогрессом науки и техники?

С. Светличная. По-моему, да. Теперь в человеке проснулось много нового.

— Но как тогда играть исторические роли, людей, которые жили давно и чувства их нам незнакомы?

С. Светличная. Рождаются новые чувства, но они не уничтожают старых.

В. Ивашов. Да как же их уничтожить, если любимая роль Светличной — Элизабет Проктор в «Салемском процессе»?..

С. Светличная. Мне нравится драматургия Миллера, а Элизабет Проктор — лучшая роль моей любимой актрисы Синьоре. Миллер кинематографичен. Мне хочется сыграть Элизабет Проктор в кино.

В. Ивашов. Миллер — кинематографичен?! Это же чистый театр!

— Что такое чистый театр?

В. Ивашов. Для меня—это, когда основная нагрузка ложится на слово.

С. Светличная. А ремарки?

В. Ивашов. Они — фон для слов. Так или иначе, ремарки связаны с произносимым текстом.

С. Светличная. Это неверно, особенно в «Салемском процессе» (в сборнике пьес А. Миллера она названа «Суровое испытание»). Миллер часто, подобно Бернарду Шоу, делает пьесу пригодной для чтения. И у них часто слово зависит от ремарки. Их пьесы интересно не только играть, но и читать.

В. Ивашов. Но не ставить в кино. Хорошо написанные слова всегда приятно произносить, но мне этого мало. Поэтому я никогда не стремился играть в театре. Меня пугают его ограничения. Я хочу бегать, прыгать, плавать, действовать в пространстве, ничем не ограниченном. Такие возможности для актера дает только кино.

— Почему же в кино в основном снимаются театральные актеры, а многих выпускников ВГИКа годами не видно на экране?

В. Ивашов. Вероятно, многое зависит от самого ВГИКа. Я имею в виду уровень мастерства, с которым выходит актер из стен института. И надо сразу сказать, что во ВГИКе на мастерство актера отводится просто мало часов. Мне, скажем, удалось восполнить этот пробел на съемочной площадке.

С. Светличная. Да, но все начинается с отбора. Актеров отбирают по театральным принципам, только не так строго. Слишком большое внимание обращается на внешние данные. А мастера начинают отбор на последних турах, когда многие уже отсеяны.

— Но это все негативная сторона вопроса. А какие могут быть позитивные предложения?

С. Светличная. Это очень сложный вопрос. Для того чтобы предлагать, надо иметь большой опыт. Проще обратиться к тому, кто обладает им. Замечу к слову, что съемки также могут помочь.

В. Ивашов. Съемки не всегда приносят пользу. Я на них получил то, что мне недодали в институте. Но ведь этого не должно быть. Не всегда и не всем можно сняться у Чухрая, а в ином случае съемки могут только помешать. Очень хорошо делает С. Герасимов, когда в своих фильмах снимает почти всех студентов своей мастерской.

С. Светличная. Главное — мастерство и мастерская. Пока эти два вопроса не будут решены, многое будет зависеть от случайности.

В. Ивашов. После того как удачно сыграл хотя бы одну роль, тебя заваливают сценариями, где твои герои как две капли воды похожи друг на друга. Труднее всего молодому актеру именно в этот период.

С. Светличная. Когда отказываешься, тебе делают массу предложений, а когда готова согласиться на любую роль, тебе отказывают. Сниматься, конечно, хочется — это наша профессия. Но порой просто невозможно произнести текст — настолько бесцветно, коряво изложены мысли героев. Самое обидное, когда встречаешь при этом в сценарии деятельного, содержательного человека,— хорошая мысль повисает в воздухе, не доходит до зрителя.

Плохая роль особенно опасна для молодого актера. Не успев родиться, он погибнет. И никто не скажет: его погубила плохая роль.

В. Ивашов. Нет хороших ролей — так поворачивается сценарная проблема для актера. А мне хочется сыграть образ современника, образ, который был бы значительным. Я за героя-современника, о каком бы жанре ни шла речь.

С. Светличная. А мне нужна трагедия. Я непременно хочу играть современную трагическую роль. Жанр для меня имеет большое значение. Почему-то считается, что в искусстве о современности не может быть по-настоящему трагических образов.

В. Ивашов. Конечно, не может.

С. Светличная. А мне, как актрисе, нужна трагическая роль. Вполне, скажем, возможна трагедия ума, который бьется над неразрешимыми загадками природы. Но...

Пауза заставляет нас перейти к традиционному вопросу о планах.

В. Ивашов. Нам впервые предложили сыграть вместе в одном фильме. Называется он «Тетка с фиалками», ставит его режиссер П. Любимов, дипломант ВГИКа, на студии имени М. Горького. В этом фильме я влюбляюсь в свою жену...

— Вам будет легко — здесь, как будто, нет незнакомых чувств.

С. Светличная. Это как сказать. В сценарии у влюбленных все гладко, а в жизни так не бывает...

Почти лирическая тональность беседы заставляет нас остановиться. Это не просто скромность и не просто вежливость. Семейное согласие не всегда оборачивается единодушием во взглядах на искусство, а продолжительность разговора порой не соответствует размерам интервью. Однако вместо точки мы ставим многоточие. У каждого из наших собеседников впереди еще роли, роли, роли...

Н. АМАШУКЕЛИ, В. НОСАРЕВ

Фильмография

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Штрафной удар», 10 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Бахнов, Я. Костюковский; постановка В. Дормана; главный оператор Ю. Арутюнов; художник М. Горелик; композитор Н. Богословский; звукооператор Д. Белевич; оператор В. Шолин; режиссер К. Альперова. Комбинированные съемки: оператор В. Шолина; художник Ю. Миловский.

В ролях: М. Пуговкин, Л. Алешникова, В. Трещалов, В. Высоцкий, В. Гудков, В. Яновские, И. Пушкарев, Е. Понсова, Н. Сморчков, Г. Тугузов, Ю. Медведев. Репортаж — Я. Спарре, А. Бахарь, А. Бирюлин, А. Галанов, А. Глущенко, Н. Кобахидзе, М. Львова, В. Лебедев, М. Папугин, П. Постникова, А. Холодков, Л. Лужина.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Знакомьтесь, Балуев!» (по повести В. Кожевникова), 10 ч.

Авторы сценария: В. Кожевников, В. Комиссаржевский; постановка В. Комиссаржевского; режиссер Ю. Музыкант; главные операторы: В. Левитин, Д. Месхиев; главный художник А. Рудяков; режиссер Н. Русанова; композитор В. Чистяков; текст песни Ю. Ряшенцева; звукооператор Л. Вальтер; оператор К. Соболь; художник-декоратор Н. Курникова. Комбинированные съемки: оператор М. Покровский; художник Ю. Боровков.

В ролях: Балуев — И. Переверзев, Дуся — Н. Ургант, Зайцев — С. Соколов, Зина Пеночкина — С. Дик, Марченко — П. Морозенко, Капа Подгорная — З. Кириенко, Шпаковский — А. Ромашин, Изольда Безуглова — Н. Корнева, Фокин — П. Панков, Бубнов — С. Плотников, Фирсов — С. Блинников, Петухов — П. Крымов, Крохалев — И. Косухин.

В эпизодах: А. Вовси, Н. Кузьмин, В. Максюта, А. Трусов.

●

«Собирающий облака», 2 ч.

Автор сценария Ю. Яковлев; режиссер-постановщик А. Игишев; главный оператор Д. Долинин; художник В. Мушников; режиссер О. Квинихидзе; композитор В. Пушков; звукооператор С. Нестеров; оператор А. Сысоев; художник-декоратор Е. Якуба. Комбинированные съемки: оператор Ю. Векслер; художник Е. Владимиров.

В ролях: Малявкин — Сережа Кокорев, учительница — С. Дружинина.

В эпизодах: Ф. Никитин, Ф. Слободская, Г. Мнацаканова, А. Афанасьев, С. Лощинина, П. Тимофеев, Лена Папп, Боря Зуев.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Тайна», 7 ч.

Автор сценария И. Старков; постановка Ф. Гасанова; оператор В. Костроменко; художник М. Заяц; режиссер Б. Киселев; композитор О. Каравайчук; звукооператоры: В. Курганский, А. Нетребенко.

В ролях: Генька — В. Дибров, Димка — А. Кутилин, Пашка-Спартак — В. Зубарев, Сенькин — С. Власов, Васька де Гама — С. Ермилов, Алька Голубев — Г. Голубев, Катя — Л. Климанова, Вовка «раз» — В. Фурманкевич, Вовка «два» — А. Мандрыкин, Артем — В. Подвиг. Шестой отряд: Л. Боляев, В. Воронецкий, В. Гласов, К. Грек, А. Калугина, Г. Каркуциев, О. Карпук, А. Козеев, С. Милюков, В. Чистяков и другие.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Самоделкин-спортсмен», 3 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Бенашвили, В. Бахтадзе; режиссер-постановщик В. Бахтадзе; главный художник А. Хускивадзе; композитор С. Насидзе; звукооператор Д. Ломидзе; оператор С. Спарсиашвили; художники-мультипликаторы: Г. Лаврелашвили, Н. Шаликашвили, Б. Шошиташвили, Е. Хаханов, И. Доиашвили, Б. Ноникашвили, Л. Наскидашвили, А. Нерсесов, Г. Бучукури, М. Баханов; художники-прорисовщики: Л. Азобадзе, Н. Тэриан, С. Торосян; художники-декораторы: Б. Тирацов, В. Мезурнов, Е. Хачоян.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Пятеро из Ферганы» («Юные сердца»), 8 ч.

Авторы сценария: Н. Рожков, А. Рахмат; режиссер-постановщик Ю. Агзамов; оператор М. Краснянский; художники-постановщики: В. Еремян, В. Синичен-

ко; композиторы: Х. Рахимов, А. Берлин; текст песен Т. Тула, Д. Полинина; звукооператор А. Кудряшов.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Демидова.

Роли исполняют и дублируют: В. И. Ленин — Д. Масанов, Абдулла Набиев — У. Алиходжаев (дублирует В. Костин), Максудан, глухонемой — Х. Исхакова (В. Пугачева), Саша — А. Ледовая (Ж. Сухопольская), Исмаил — В. Садыков (Б. Аракелов), Андрей — В. Кимбарович (А. Оленов), Чернов — М. Орлов (А. Шестаков), Нишанов — Н. Касымов (Н. Харитонов), Уразов — А. Бакиров (Е. Копелян), Хакимбек — А. Джалилов (А. Арди).

В эпизодах: М. Мурадов, М. Арипов, М. Атабаев, Р. Пирмухамедов, Н. Юнусов, Н. Бурлаков, М. Саттаров, М. Алиходжаев.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Под одной крышей» (по мотивам одноименной повести Г. Леберехта), 10 ч.

Автор сценария М. Смирнова; режиссер-постановщик И. Ельцев; главный оператор М. Дороватовский; художник Р. Раамат; композитор В. Тормис; звукооператор Р. Шенберг; операторы: Ю. Гаршнек, М. Каськ.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор дубляжа И. Майоров.

Роли исполняют и дублируют: Пеетер Арро — Р. Арен (дублирует В. Дружников), Вайке Пыльд — В. Хярм (В. Бурлакова), Трийну — Э. Ратасепп (А. Панова), Лайне Арро — И. Эвер (С. Коновалова), Прийм Арро — Олав Озолин (К. Румянова), Сеппель — А. Бреде-Сеэп (В. Беляева), Яагу — Р. Нууде (Д. Нетребин), Рейнхольд — П. Ринне (Ю. Боголюбов), Тынис — Ю. Яврвет (А. Кмит).

В эпизодах: А. Глазырин, А. Хейна, А. Йыги, В. Юрно, А. Ниитоя, А. Пардель, И. Паркер, Х. Пеэп, Олави Вайкма, О. Варе.

КИНОСТУДИЯ «МОСНАУЧФИЛЬМ»

«Мамочка и два трутня», 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Н. Экк; оператор Н. Петросов; музыкальный оформитель Б. Гольдштейн; звукооператор А. Романов; художник Л. Тягай.

Роли исполняют: З. Федорова, Н. Дрозд, Н. Дупак, Г. Вицин, Н. Шуйдин, В. Меркурьев, Е. Леонов.

●

«Падение Карфагенова», 1 ч.

Автор сценария В. Поляков; режиссер Б. Эпштейн; оператор Ю. Разумов.

В ролях: И. Любезнов, Р. Зеленая, С. Бубнов, Ю. Фомичев.

МИНСКАЯ СТУДИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

«Зимний дуб» (по рассказу Ю. Нагибина), 2 ч.

Сценарий, постановка и съемки М. Кожина; художник В. Левенталь; композитор Л. Смелковский; звукорежиссер В. Шангин.

В главных ролях: Людмила Былинская, Володя Пехота.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Проверьте ваши часы», 1 ч., цветной.

Автор сценария Я. Грей; режиссер И. Аксенчук; художник-постановщик И. Шварцман; композитор М. Парцхаладзе; звукооператор Г. Мартынюк; оператор Б. Котов; художники-мультипликаторы: М. Восконьянц, Е. Комова, Р. Миренкова, С. Жутовская, В. Балашов, Б. Бутаков, И. Давыдов, Б. Чани, Л. Каюков, А. Давыдов.

Роли озвучивали: А. Панова, В. Лепко, А. Задачин.

«Фитиль» № 12 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Проболтали» («Союзмультфильм»).

Автор Е. Агранович; режиссеры и художники: В. Пекарь, В. Попов; оператор Б. Котов; композитор А. Варламов.

«Сюрприз» («Мосфильм»).

Авторы: В. Беляев, Н. Трахтенберг; режиссер Н. Трахтенберг; оператор И. Толчан; композитор Г. Савельев.

«Чертова дюжина» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; композитор Г. Савельев.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; звукооператор журнала И. Любченко.

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

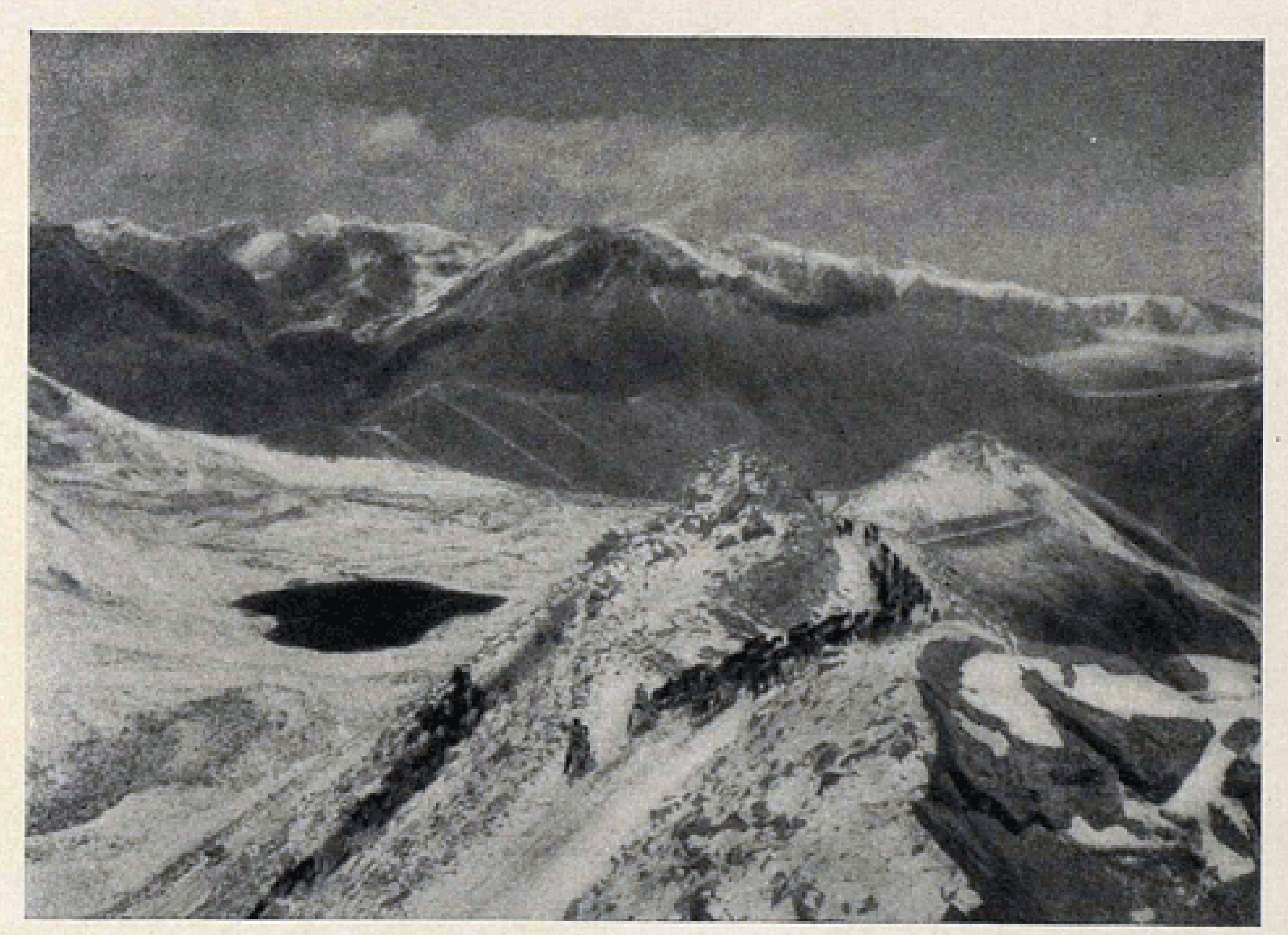
Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР
Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А06791. Подписано к печати 20/IX 1963 года. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 9,5 (условных листов 15,5). Учетно-издательских листов 11,12. Тираж 29 400 экз. Заказ 2711
Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105
Цена 1 руб.

«ЭХО В ГОРАХ»

О фильме «Эхо в горах» см. статью Татьяны Тэсс «С точным адресом».



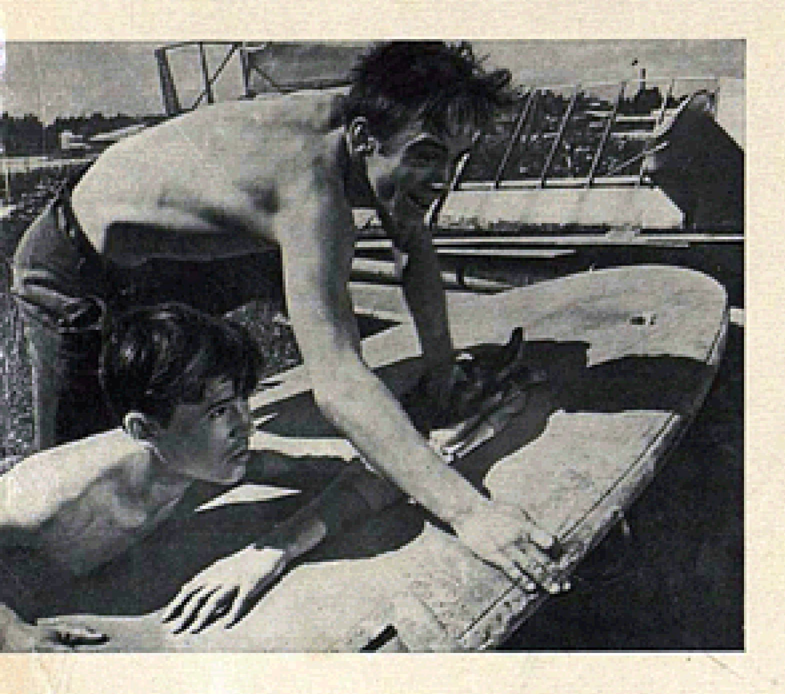




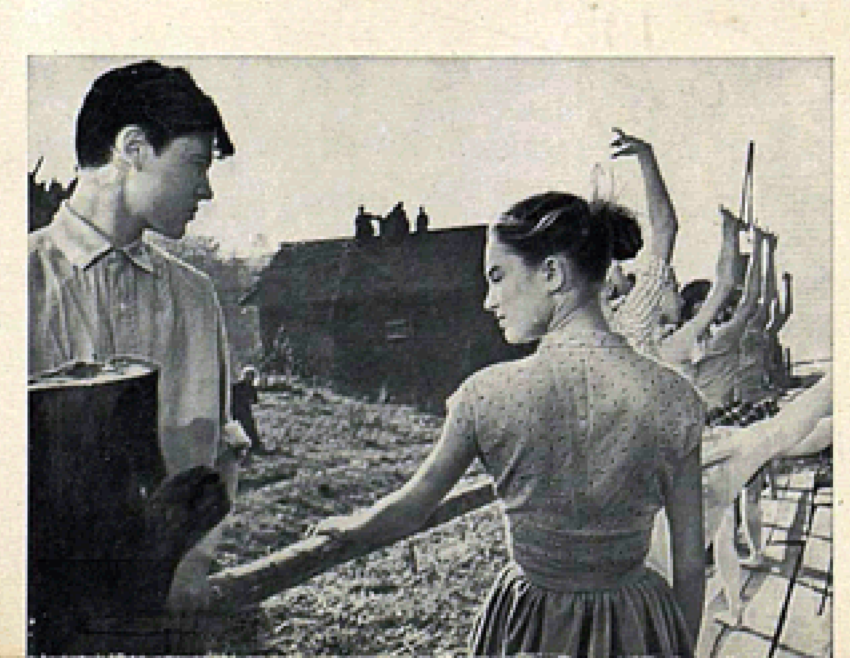




Индекс
70399







«ВСТУПЛЕНИЕ»

Фильм премирован
на XXIV Международном
кинофестивале в Венеции